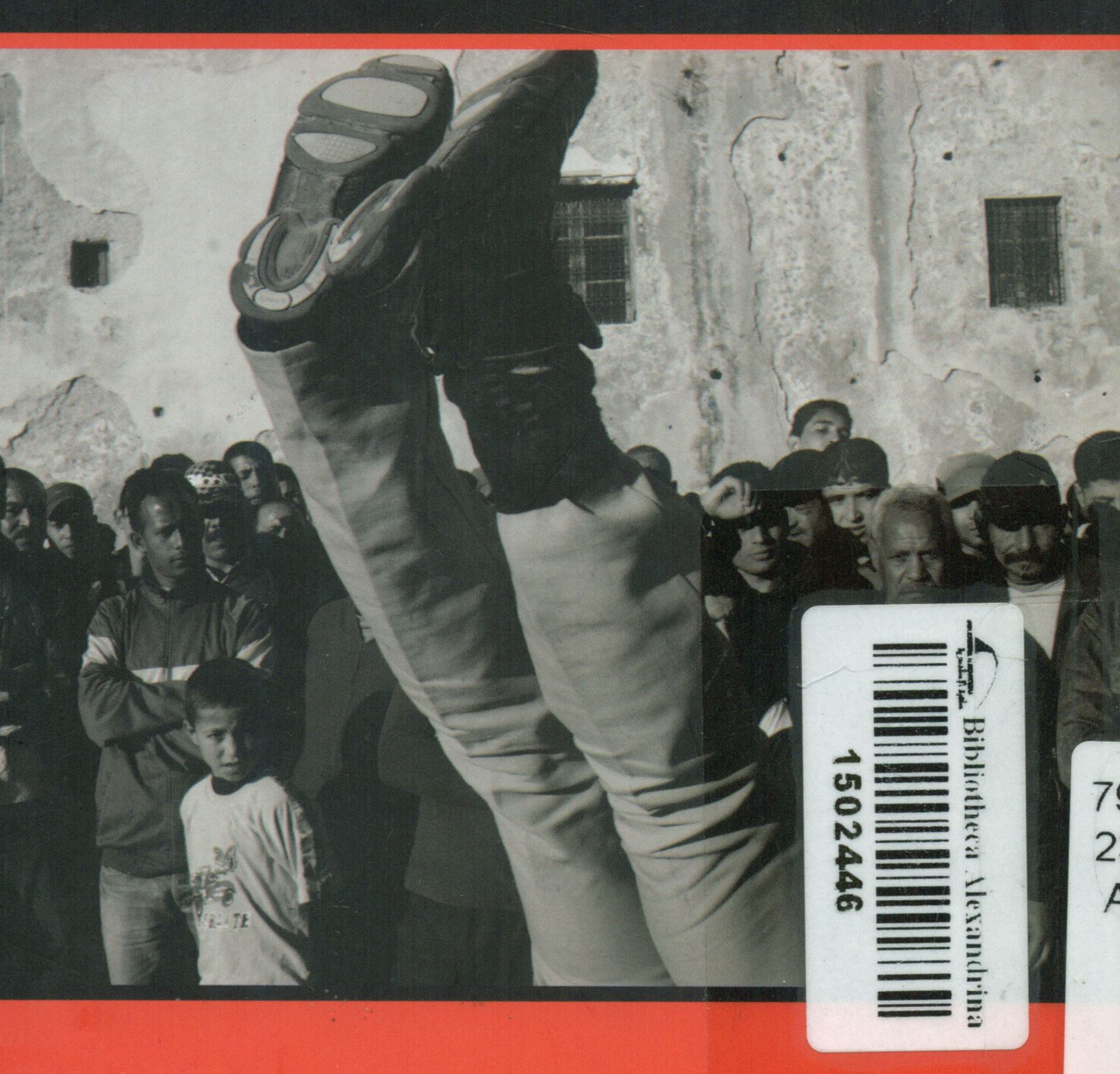
مجازات الصورة

قراءة في التجربة السينمائية لداوود اولاد السيد



محمد اشويكة

مجازات الصورة

قراءة في التجربة السينمائية لداوود اولاد السيد

الكتـــــاب : **مجازات الصورة**

قراءة في التجربة السينمائية لداوود اولاد السيد

المؤلــــــف : محمد اشويكة

الطبعـــــــة : الأولى 2011

صورة الغـــلاف: داوود أولاد السيد

الإيداع القانوني : 2011MO1649

ردمـــــــك : 978-9954-30-326-9

الـــطبـــــع : المطبعة الوراقة الوطنية الداوديات- مراكش

الهــاتــف: 05 24 30 25 91/05 24 30 37 74

الفاكـــس: 05 24 30 49 23

iwatanya@gmail.com

مجازات الصورة

قراءة في التجربة السينمائية لداوود اولاد السيد

محمد اشويكة

مقدمـــة

كانت فكرة الكتابة عن التجربة السينمائية للمخرج داوود اولاد السيد تشغلني منذ أن شاهدت أفلامه القصيرة حين كنت قاطنا بالرباط، منذ تلك الفترة وأسئلةُ تناولِ ذلك المتن الفيلمي المغاير تتكاثف وتتجاسر، وهي المدة التي إستطاع عبرها المخرج، أيضا، أن يراكم تجربة فيلمية ذاع صيتها خارج المغرب اليوم، بل أصبحت علامة مميزة للسينما في المغرب وإفريقيا والعالم العربي، إن لم نقل على المستوى العالمي بالنظر إلى حجم وأهمية المهرجانات الدولية التي شاركت فيها وحظيت بالاعتراف والتتويج، أو بالنظر إلى قيمة الأقلام النقدية والصحافية المتخصصة التي تناولتها بالتحليل والمناقشة...

ما الذي أثارني في هذه التجربة كي أفرد لها هذا الكتاب؟

كثيرة هي المحفزات الفكرية والجمالية والمرجعية.. التي جعلتني أؤلف حولها هذا المتن النقدي العاشق:

- يأتي ذلك في سياق اهتمامي بالسينما في المغرب كمرمى عام وشامل...

- تثير فرصا كبيرة ومتنوعة للتأمل والتأويل...

- تتقاطع مع مرجعيات سينمائية ضاربة في العمق الغائر للتجربة السينمائية الكونية...

- تتناول تيمات تنحاز وتنتصر للقيم الإنسانية النبيلة التي تهتم بإماطة اللثام والدفاع عن الفئات التي تعيش على حافة الكون...

- تحفر بجد واجتهاد على مستوى توظيف التقنيات السينمائية...

فالمخرج صاحب أسلوب فني وجمالي يجعل أفلامه منظومة ضمن عقد فني منسجم؛ إذ تشترك في كثير من المكونات إن على مستوى الإخراج أو المواضيع أو الاختيارات الإستيتيقية.. التي قد نختلف أو نتفق معها، لكن المهم في كل تجربة إبداعية قيمةُ الجدل الذي تنتجه وليس حجم الاتفاقات حولها. صحيح أن التجربة لها ما لها وعليها ما عليها من مؤاخذات تهم الجانب الإيديولوجي على

الخصوص لكنها ملتزمة إلى حد كبير بقضايا الأقليات: انتقدت بجرأة فنية ملائمة لخصوصيات الثقافة المغربية مظاهرَ الإقصاء؛ إذ عرضت، بسطت، شَرَّحَت.. كشفت ممارسات مكبوتة، فردية وجماعية، في المجتمع المغربي دون أن تسقط في المباشرية السمجة، بل لجأت إلى توظيف أساليب بلاغية سينمائية وفنون أخرى داخل السينما (السويرتي = السيرك) كذرائع فنية أو بغرض التورية والتمويه الفنيين. إن سينما داوود اولاد السيد متفردة على مستوى خلق هذه الذرائع والمجـــازات الفنية لتناول المواضيع الممنـــوعة (الطابوهات) أو المنسية (اللاشعورية).

لا يقدم هذا الكتاب نفسه كمونوغرافية تقتفي أهم اللحظات في حياة المخرج، وإنما هو محاولة تأملية مفتوحة، مشرعة، على الأعمال السينمائية الروائية، القصيرة والطويلة للمخرج داوود اولاد السيد منذ فيلمه الروائي القصير الأول "الذاكرة المغرة" (1989) إلى فيلمه الروائي الطويل "الجامع" (2010)، هدفها التحليل وغايتها الفهم.. وذلك استنادا إلى مرجعيات سينمائية وعلمية تتأسس على الجماليات البصرية والسيميائيات والعلوم الإنسانية

والفلسفة.. وهو تعددٌ تفرضه أهمية التجربة السينمائية المُتَنَاوَلة من جهة، والتقاطعات الإبستيمولوجية والجمالية التي تستند عليها رؤيتنا النسبية لقضايا النقد السينمائي من جهة أخرى؛ لذلك فنحن لا نميل إلى تتبع مسارات أكاديمية صرفة ولا نتخلى عنها بالمرة اعتبارا لأننا نكتب حول تجربة إبداعية قد تفسدها الصرامة المُقَوْلَبَة ولا تفتح مجالا لانسياب الخطاب عبر لغة إبداعية موازية سيما ونحن أمام تجربة سينمائية فنية تبحث في غياهب اللاشعور الفردي والجماعي الذي يقع في قعر العلبة السوداء للإنسانية. هذا الكتاب مجرد محاولة للاقتراب من تجربة داوود اولاد السيد، وهو لا يدعي الإحاطة الشاملة بكل تفاصيلها وحيثياتها خاصة وأن تناول الأفلام قد استند على منهجية مرنة جوهرها التركيز على بُعْدٍ ما أو قضيةٍ منفردةٍ من خلال كل فيلم، وذلك لإعطاء صورة متكاملة ومنسجمة، إذا جمعناها، حول تجربة المخرج. تناولنا أهم المكونات الجمالية والفنية والتيماتيكية.. من خلال اشتغالنا على الأفلام، كل على حدة، وما على القارئ إلا أن يجمع هذه المكونات كي يبلور خصائص هذه التجربة بنفسه.

حاولت مقاربة الأسلوب المتفرد للمخرج من خلال مقاربةِ أَنْوِيَّتِهِ الجوهرية التي أعتقد بأنها ستساعد، وفق هذه الطريقة، على فهم منجزه من جهة، وإدراك الإبستيمي الذي يشتغل في نطاقه من جهة أخرى، مستندا تارة على المشاهدات المتكررة للمتن الفليمي، المُتَوَقِّفَة عند بعض المَشَاهِد واللقطات، وعلى المحادثات والحوارات واللقاءات والأسفار التي جمعتني بالمخرج في أماكن هنا وهناك، بالداخل والخارج، قبل وأثناء أو بعد تصوير بعض أفلامه، على مسافات زمنية متباعدة.. بل اقترح علي الاشتغال المشترك غير ما مرة إلا أن ظروفا مهنية تَخُصُّنِي حالت دون حدوث ذلك.. وهي عوامل لا يمكن، حسب تقديري، إبعادها حين تناول العمل الفني لأي مخرج لأن لكل فنان مزاجه ورؤيته الخاصة لقضايا الحياة التي تؤسس لها السينما باعتبارها فنا غير خالص: من الحياة ينطلق وإليها يعود...

هذا الكتاب عصارة لحظات عشق سينمائي أود أن أتقاسمها معكم لأن عشق السينما يتأسس على فلسفة التقاسم (Le partage) أصلا، وذلك ما حاول المخرج

الذي أتناول أعماله القيام به انطلاقا من تسليط الضوء على موضوعات مغربية خالصة كي يتقاسمها بدوره مع عشاق السينما أينما كانوا، فالسينما فن يستطيع أن ينثر ذرات العشق بعيدا بعيدا...

الفصل الأول

عتبـــات أوليـــة

التخييل السينمائي

دوائر الانفتاح والانغلاق

-1-

يواصل المخرج داوود اولاد السيد، فيلما بعد آخر، ترسيخ أسلوبه الفني والجمالي إن على مستوى التيمات أم الأداء الإخراجي أم تنويع الشخوص.. كما أنه يسعى إلى الحفر في إغناء تجربته السينمائية من خلال تناول بعض القضايا الخاصة في الحقل الثقافي المغربي.

تمكننا سينما داوود اولاد السيد من تجميع بعض تفاصيل الحياة المغربية كما تجتمع الأشياء داخل لوحة تشكيلية، فَمَشَاهِدُه الطويلة بمثابة لوحات يكمل بعضها البعض لعرض تفاصيل الإنسان المغربي، تفاصيلٌ لا تريد أن ترتسم بسهولة، هاربة ومنفلتة، يشوش عليها التكرار اليومي والتداول البديهي، لكنه يحاول إضاءة عتماتها بنوع من السخرية التي قد تكون لاذعة في بعض الأحيان ومرحة

في أحيان أخرى. قد لا تظهر لنا تلك الانفلاتات الساحرة لكن الفعل السينمائي يسمح لها بأن تتحول إلى تعاقبات فيلمية دالة يُصْبِحُ بموجبها المشهد أو اللقطة عبارة عن صورة فوتوغرافية أو لوحة تشكيلية تختلف عما كانت عليه في الواقع، وهكذا عوض أن تخنقنا بمرارتها تتحول إلى مجال مفتوح للاشتغال السينمائي والفني بفعل الرؤية الذاتية للمخرج الذي يستطيع أن يرقى بالسيناريو من مستواه الأدبي إلى مستوى تخييلي بصري متكامل. إن أهمية الكشف الذاتي للتخييل لها أبعاد كثيرة.. حيث تلعب الأعمال التخييلية، أيضا، أدوارا حيوية في أنشطة المعرفة والسلوك، كما يحدث ذلك في إقامة المؤسسات والجمعيات والأفلام العالمية[1].

اغتنت تجربة المخرج داوود اولاد السيد على المستوى التشكيلي إلى الدرجة التي أصبحت ترتسم لنا فيها فَجَوَاتُ تَأَمُّلٍ عميقة بين لوحاتها، تختلف ألوانها

---

[1]- فولفغانغ إيزر؛ **التّخييلي والخَيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية**؛ ترجمة: د. حميد لحمداني – د. الجلالي الكدية؛ مطبعة النجاح الجديدة؛ الدار البيضاء؛ 1998؛ صص: 18 و19.

وتبايناها التي لا تخلو من رمادية ترمز إلى تصلب المجتمع وعنفه وقسوته حيث لا يبقى الهامش مفتوحا إلا على بعض العلاقات الحميمية والصداقة التي تفتر بفعل ضغط أولويات الحياة وتجاوز المشاكل الاقتصادية لها.

-2-

تقدم لنا سينما داوود اولاد السيد رؤية رمادية للمجتمع، لكنها لا تنفك تفتح كوة التفاؤل. كيف يحدث ذلك؟

عبر الحكاية يكتمل النسيج. لا يقترب داوود من الطبقات الغنية في المغرب. في أسفل الشعب يعثر على شخوص حكاياته فيصنع منها عالمه السينمائي. يقنعنا بأن الفرجة السينمائية تنفي الشرط الاجتماعي للمتفرج لو كانت متكاملة. مثلا، ليس كل من يشاهد برامج الطبخ يستطيع إعداد الأطباق الشهية التي يشاهدها، ولكنه يتسلى بتلك الفرجة!

يخبر داوود اولاد السيد أسرار "مطبخه" فيوجه أسلوبه السينمائي نحو البحث في التواءات هذه المتاهة

المغربية: تقدم أفلام المخرج – دون الغوص في البلاغة السينمائية الرثائية – المهمشين المغاربة في أعمق طبائعهم العفوية المتناقضة مع ترك المجال مفتوحا دائما للفكاهة والسخرية، وهما خصيصتان يقظتان في سينما داوود اولاد السيد مهما اختلف كتاب السيناريو الأمر الذي يعطي الدليل على إحكام المخرج لرؤيته ويثبت حرصه على انسجام عالمه السينمائي.

رغم أن كل فيلم يصف فضاء خاصا يهتم ببعض الأشخاص أو الفئات التي تقع على هامش الحَيِّزِ العامِّ المُكَرَّس فإنها لا تنفصل عن النطاق الإنساني العام. إنها دوائر منغلقة ومنفتحة في آن واحد: منغلقة على ذاتها بمعنى ما من المعاني، ومنفتحة على الآخرين لأسباب ضرورية أو غير ضرورية؛ مثلا:

-"باي باي السويرتي": السويرتي كفضاء منغلق على ذاته من حيث كواليسه ورجاله.. لكنه مفتوح على الناس الذين يعشقونه...

-"عود الريح": لا ينفتح "إدريس" و"طاهر" على الناس إلا بمقدار، وذلك بعد أن خرج الأول من مستشفى الأمراض العقلية وغادر الثاني السكن المشترك مع ابنه...

-"طرفاية.. باب البحر": الفضاء مفتوح على الصحراء والبحر.. لكن دواليب التجاوز والمغادرة تتحكم فيها جماعات المهربين والمنتفعين معهم...

-"في انتظار پازوليني": بالقدر الذي يلتقي فيه الكومبارس، ويأتي العالم إليهم.. بالقدر الذي ينفلت منهم كل شيء في لحظة وجيزة وكأنهم في حلم (انتهى الفيلم!).. وتُغْلَق الحكاية.

-"الجامع": [مَا تْدِيرْ خَيْرْ مَا يَطْرَا بَاسْ].. مَثَلٌ باللغة العامية المغربية يشير إلى بعض الانعكاسات السلبية لفاعل الخير.. فقد كان "موحى" منعزلا عن الجماعة فإذا به يستجديها ويدخل معها في حالات مد وجزر، انفتاح وانغلاق، كي يقنعها بإزالة "ديكور" المسجد من أرضه.

تتداخل دوائر الاتصال والانفصال في الأفلام بشكل يجعل شخصياتها في صف واحد، إلا أنها تشترك في بعض

الخصيصات العامة التي تختلف درجاتها من شخصية إلى أخرى:

- دائرة العنف: مادي أو رمزي...

- دائرة النسيان: التجاهل العام أو التهميش والإقصاء والمعاناة المنفردة...

- دائرة الموت: لا تظهر بشكل مادي، ولكنها حالة تؤشر على الموت البطيء جراء الانتظار والتعاسة...

تتضافر هذه الدوائر لتعطي العمق الفكري لأفلام داوود اولاد السيد الذي يحاول أن يؤطرها في سياق الذاكرة المغربية، ويصوغها في إطار معالجة غير تشاؤمية ولا أخلاقوية كي يترك المجال مفتوحا للخيال السينمائي، ويمنح الفرصة لتوبيخ الضمير. فغالبا ما لا تُحَاكِمُ أفلام المخرج، بشكل مباشر، رغم نَفَسِهَا الإيديولوجي البين، بل تفسح المجال للتأمل الحر كما تدل على ذلك نهاياتها المفتوحة.

-3-

إن الموت في فيلموغرافيا داوود اولاد السيد ليس موتا حقيقيا، جسديا، ماديا، ولكنه علامة من علامات الحكاية الفيلمية، فما نراه قد لا يوجد في الواقع (المعيش)، لكنه يدخل في نطاق اللعبة الفيلمية التي تُدْخِلُ الشخوص في مصائر تقودهم نحو المجهول (المُتَخَيَّل)، وترجعهم إلى المعلوم من جديد. لا تنفصل قصص الشخوص عن فضاءات الثقافات الشعبية المغربية، فهي راضية بمصيرها ومستسلمة لقدرها، منتظرة الفرج ومشرعة أبواب الأمل على المستقبل.. وذلك ما يساعدنا على فهم جانب مهم من الحقيقة الاجتماعية للواقع.

لا تنفصل أفلام داوود اولاد السيد عن السياق الفني العام الذي لا يفرط في الحكاية كمنظور إنساني للعالم. تهيمن الحكاية على الذاكرة الاجتماعية وتنتشر في الأوساط الشعبية كثقافة للتبادل والتواصل، عبرها يتم الإفراغ والتماهي وتتحقق اللذة والمتعة. ليس هدف الثقافة الشعبية التوعية والتعليم والعقل.. بل الترفيه، ليس النفع بل

الإمتاع الناتج عن المشاركة الوجدانية للمتلقي مع المعطى... مع "الإبداع"[1]. داخل الحكاية يتم نسج الأفكار الكلية للإنسانية، لذلك تسعى أفلام داوود اولاد السيد إلى أن تكون حكاياتها بسيطة ونافذة وعميقة ومفارقة. وأعتقد أن ذلك هو السر في نجاحها. قد لا تحس من خلالها، كمتفرج، بالتضامن والانجذاب نحو الشخوص. إنها أفلام لا تخلو من رسائل إنسانية، بعضها ذو طابع كوني، يحتاج إليها الناس في مجتمعات باتت تتراجع فيها القيم الكبرى التي يسعى الجميع لإنقاذها من الانهيار الكامل في ظل التقدم المهول الذي يعرفه العالم.

ربما، الآن، نفهم لماذا يميل داوود اولاد السيد إلى اختيار الفضاءات البسيطة، المتقشفة بطبيعتها، البعيدة عن تعقدات العالم الصناعي؟! وكأن العالم اليوم في حاجة لمزيد من الحس التضامني لردم هوة الإقصاء الاجتماعي والإنساني، وفي حاجة إلى مزيد من اكتشاف الآخر، وتلك رسالة السينما الإنسانية الكبرى.

---

[1]- عبد الصمد بلكبير؛ **في الأدب الشعبي: مهاد نظري – تاريخي**؛ منشورات اتصالات سبو؛ مراكش؛ يناير 2010؛ ص: 140.

السجلات الإستيتيقية

تعدد المضامين وغنى الإيحاءات

يستطيع المتتبع لأفلام المخرج داوود اولاد السيد في كليتها أن يخلص إلى مجموعة من العناصر المشتركة التي تتقاطعها فيلموغرافيته من حيث الأسلوب والإخراج والنسيج الرمزي.. وبذلك يكون قد أرسى دعائم لغته السينمائية الخاصة التي تتميز بهيمنة اللقطات العامة، وطول المَشَاهِد، والميل إلى التصوير في فضاءات مهمشة، واختيار الشخصيات المقصية التي تعيش على الحافات الحادة والهشة للمجتمع، وتوظيف خبرته الفوتوغرافية في السينما، والاهتمام بالثقافات الشعبية المغربية على مستوى البحث في غناها العلاماتي والرمزي، والتناول الساخر لبعض الطابوهات المغربية كالدين والجنس والسياسة والعلاقات الأسرية.. وذلك من خلال نسيج دلالي مدروس ومحبوك. ترى ما هي أهم الخصائص المشتركة في فيلموغرافيا داوود اولاد السيد؟

التيمــــــات:

لا يبتعد داوود اولاد السيد عن الحقل الدلالي والموضوعاتي الذي يخبره ويعرفه، ولا يصور الطبقات الاجتماعية التي لا يحس بالانتماء الوجداني والإيديولوجي إليها رغم اختلافه الطبقي عنها. عاد ليصور طفولته ومراهقته، أزقة دربه، ما بقي وما هو في طور الاندثار أو التغير.. يصور أحلامه الصغيرة والكبيرة، وينتقد أحوال عباد البلاد من خلالها.. صَوَّرَ فرجتها، ثقافتها، ظروف عيشها، هموم تحولاتها، حراكها.. لا تتنصل أفلامه من الانتماء إلى قضايا المجتمع المغربي البسيط والشعبي؛ إذ يطل علينا عبر الكاميرا المعزولون والمقصيون والمبعدون.. الذين يعيشون على هامش الجماعة وفق نمط حياة مختلف ومغاير...

الموسيقــــــى:

يوظف المخرج داوود اولاد السيد الموسيقى بشكل خاص ومختلف في أفلامه، إلا أن الملاحظة التي يمكن أن نستنتجها من خلال قراءتنا لذلك التوظيف، مَيْلُه إلى انتقاء

موسيقى أفلامه[1] من ديوان الموسيقى المغربية الشعبية دون اللجوء إلى تأليف. موسيقى تصويرية خاصة بكل فيلم، ترى إلى ما يعود ذلك؟

يشير كلود ليڤي ستروس[2] إلى أن الموسيقى قد تقدم معنى للمستمع.. فهي تؤثر مباشرة في حواسنا.. لكن العقل يتدخل في متعة الحواس: ففي أصواتٍ بلا دلالة محددة، يبحث عن توازنات وعن مقارنات مع أغراض شتى. بهذا المعنى يلجأ المخرج إلى تغليب وجهة النظر الذاتية للشخوص: يختارون، يتفاعلون.. يعبرون بالموسيقى التي تناسبهم وتتلاءم وفضاءاتهم ومستواهم الثقافي، وبذلك تكون الموسيقى نابعة من نمط عيشهم وليست برانية عنها. مثلا، يرقص الراقص في فيلم "باي باي السويرتي" على الموسيقى والإيقاعات التي ألفناها في فضاء السويرتي،

1- نستثني من ذلك فيلم "طرفاية.. باب البحر" الذي ألف موسيقاه التصويرية محمد گراب وحاز بذلك على جائزة أحسن موسيقى أصلية خلال الدورة الثامنة للمهرجان الوطني للفيلم (طنجة 2005).

2- كلود ليفي ستروس؛ **النظر، السمع، القراءة: مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية**؛ تعريب: خليل أحمد خليل؛ دار الطليعة؛ بيروت؛ 1994؛ ص: 65.

وبذلك يحدث الانسجام انطلاقا مما يُسْمَعُ ويُرَى؛ أما في فيلم "في انتظار پازوليني" فيصدح "الگناوي" بأغنية خاصة على أوثار "هجهوجه" تناسب انتماء المخرج پازوليني إلى الفكر الشيوعي...

الانتظاريـــــة:

تشوب أفلام المخرج داوود اولاد السيد انتظارية تعلن عن نفسها عبر أشكال متعددة، مباشرة وغير مباشرة، تتجلى أعلى درجاتها من خلال فيلمي "في انتظار پازوليني" و"طرفاية.. باب البحر": في الأول يستلهم انتظار الكومبارس، الذي يدل على الغالبية الساحقة من المجتمع المغربي، كي يعبر عن حالة الانتظارية التي يعيشها المجتمع ككل في انتظار الرقي بأوضاعه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.. وفي الثاني يوظف موضوعة الهجرة، من خلال شخصية فتاة شابة تنتظر دورها للعبور إلى الضفة الأخرى، وذلك للدلالة على حالة الشباب المغربي الذي يريد أن يرحل طمعا في "فردوس أوروبا" حَالِمًا بتغيير ما سيتركه في وطنه الأم.

تتعقد مستويات الانتظارية وتختلف درجاتها من فيلم إلى آخر، نحس وكأن كل الشخوص الفيلمية تقع تحت ضغط كبير ومتعدد تنتظر أن يسفر عن انفراج قريب، لذلك فهي تنتظر بنوع من القدرية الذي يأتي أو لا يأتي، يحدث أو لا يحدث. ويأخذ هذا الأمر أشكالا مختلفة نشير إلى بعضٍ منها كما يلي:

- اعتماد بعض الشخوص على الآخرين بشكل تواكلي.

- الاعتقاد الإيجابي أو السلبي في شيء ما، أي شيء، المهم أن يجلب الخلاص المنتظر.

- العيش على نوع من الأمل الذي يعطي للشخوص تجديد الحياة وقتل أسباب التذمر.

- التكهن المبني على حدوث تغير مرتقب.. قريب أو بعيد.. عقلاني أو خرافي...

عموما، تنبني هذه الانتظارية على مجموعة من الحاجيات التي تجعل الشخوص يدخلون في نوع من التيه والضياع الوجوديين، فتتحول حياتهم إلى ما يشبه المتاهة.

الفـــــراغ:

غالبا ما يعبر هذا الفراغ عن نفسه بشكل مزدوج؛ إذ يشمل المكان وحياة الشخوص: يصور المخرج في إطار فضاءات تتميز بالشساعة التي تصل حد الطرف، وبالفراغ شبه الكامل لحياة الشخوص. ونقصد بالفراغ هنا غياب الانتظام في الحياة ووجود الخواء الذي يتحول إلى جزء حميمي من الوجود بالنسبة للشخوص.

يسعى الفيلم عند داوود اولاد السيد، وفقا لذلك المنظور، إلى تنظيم الفراغ، وخلق الدلالة من خلال ذلك. وما السينما إلا وسيلة لبث الحركية في هذا الفراغ المهيكل. وبما أن المخرج قادم من مجال الفيزياء فإن الفراغ بالنسبة إليه مفهوم لا يعني الفراغ المطلق، بل هو حيوي يتيح العيش والطاقة رغم ما يعانيه الشخوص. تسعى هذه الرؤية إلى ربط الشخصية بالفضاء الفيلمي حيث تجعلنا نكتشف الفراغات النفسية والعاطفية والوجدانية التي تعانيها من خلال تجولها في الفضاء الشاسع، الفارغ، الذي تعيش فيه. يتحول ذلك الفراغ إلى سجن كبير ومفتوح

بالنسبة لمن يقطنه، وتلك قراءة ممكنة في إطار الشفرات الفيلمية التي توحي لنا بها اللقطات والمَشَاهِد.

العلامـــات والرمـــوز:

تتبين الملامح الكبرى لأي مشروع إبداعي من خلال تشكل خريطة علاماته ورموزه التي تزداد غنى بعد كل منجز. نعثر في مجموع أفلام داوود اولاد السيد على عدة مواضيع وأشياء وصور وكلمات وأصوات تختلف دلالاتها من فيلم إلى آخر، فصور السويرتي تختلف قيمتها الرمزية والعلاماتية بدءا من فيلم "باي باي السويرتي" الذي يعتبر الأيقونة الأصل، وتقل درجة الحضور والحجم والكثافة في فيلمي "عود الريح" و"في انتظار بازوليني".. كما أن توظيف الدَّرَّاجَة يتفاوت من فيلم إلى آخر رغم حضورها في كل الأفلام تقريبا لتكون الأيقونة الرئيسية في فيلم "عود الريح".. وهكذا تتدرج مستويات التوالد الرمزي والأيقوني من حيث الصغر والكبر إلى أن يصل أَوْجَهُ في فيلم معين. لا يمكن أن نغفل اهتمام المخرج بالكتابة على الجدران باعتبارها ملتقى الأبصار، ومجمعا لخطاب متداخل

العلامات[1]، فالحيطان تشكل اللوحة الكبرى المفتوحة للعموم، يأتيها الكل كي يلونها بجزء من انشغالاته وهمومه ومكبوته الفردي والجماعي...

يلاحظ مُتَتَبِّعُ أفلام المخرج أن علاماته ورموزه ذات حمولة سيارة، تنتقل من فيلم إلى آخر، وتتقلص أو تتمدد حمولتها حسب حقلها الدلالي مما يجعل تأويلها يختلف حسب اهتمامات ومستويات التلقي، ووفق حجم التناسق داخل المنظومة الفيلمية الكبيرة (مجموع الأفلام) والصغيرة (كل فيلم على حدة).

السفـــر:

يشير السفر في معناه الظاهر إلى تنقل الأشخاص من مكان إلى مكان وفق مسار مضبوط تحدده غاية معينة، إلا أن الأمر لا يكون، دائما، كذلك؛ إذ السفر مغامرة واكتشاف وتيه وخروج عن المألوف والمعتاد.. إن لم يكن سفرا

---

[1]- أحمد شراك؛ **الغرافيتيا أو الكتابة على الجدران المدرسية: مقدمات في سوسيولوجيا الشباب.. والهامش.. والمنع.. والكتابة..**؛ منشورات دار التوحيدي؛ الرباط؛ 2009؛ صص: 93 و95.

مستحيلا[1] في بعض الأحيان لأننا لا نقوم به أبدا، ولكنه يجعلنا نكتشف مناظر جديدة وأناسا آخرين. بهذا المعنى ترحل بنا أفلام المخرج لاكتشاف عوالم المهمشين والبعيدين عن الأضواء، أولئك الذين يمتهنون حرفا مغايرة توشك على الانقراض، أو الهاربين من جحيم المرض والاتفاقات الاجتماعية المقيتة، أو الحالمين بغد أفضل ما فتئوا يعيشون من أجله في الظل منتظرين لحظة النور، أو المنطوين على ذواتهم القانعين بما بين أيديهم، سعداء بفضاءاتهم...

السفر ليس أن يرحل الإنسان عبر وسيلة نقل معينة، وإنما أن يرحل بصريا ووجدانيا صوب الآفاق المجهولة التي يمكن للسينما أن تفتح مغالقها أمام أعينه، فيكتشف ذاته من خلال الآخر، ويهزم العجز القابع في داخله، ويكسر قيود الانشداد إلى الأصل.. تلك بعض من الأفكار التي تتكاثف في ذهن المتلقي وهو يرحل عبر الفضاءات التي تقترحها أفلام داوود اولاد السيد عبر وديان وبحار وسماوات وأراضي وصحارى المغرب الممتدة.

[1]- Marc Augé; **L'impossible voyage: le tourisme et ses images**; Rivages poche/ Petite Bibliothèque; Paris; 1997.

استثمار الثقافة الشعبيـــة:

تحضر الثقافة الشعبية في أفلام المخرج داوود اولاد السيد بكثافة، فهو لا يصور إلا في إطارها وكأنها الثابت الذي لا يتحول، والخلفية النظرية والمرجعية لأفلامه. تكمن المفارقة في كون هذه الثقافـــة التي ينتجها الشعب لا تتجلى إلا من خلال الأفراد في أفلام المخرج حيث يلجأ إلى تقديمها بشكل ميكروسكوبي ومحصور، وأعتقد أن ذلك ينم عن اختيار فني يتغيى التحكم في المادة الفيلمية، والاهتمام بالتفاصيل عوض التناول الكلي الذي قد يعصف بضياع الجزئيات حيث تكمن الخبايا والأسرار والغرائب والمتناقضات.. التي يبحث عنها المخرج بشكل تصاعدي. فالثقافة الشعبية بأهازيجها وإيقاعاتها وألوانها ولباسها وفضاءاتها وشخوصها وفنونها ومرجعياتها الشفهية.. ركيزة الاشتغال الفيلمي لدى المخرج.

يقدم داوود اولاد السيد هذه الثقافة وفق منظور تيماتيكي أو مرجعي يبحث في كل مُؤَثِّثَاتِها حسب الديكور أو الشخصية، وذلك ما يتجلى من خلال المساكن

التي تعرض فيها الأحداث وأماكن العمل وغيرها، فالمخرج حريص على حضور العلامات والرموز الكبرى لتلك الثقافة كما يعرضها أيضا من خلال المعارف العامة ونمط عيش الشخصيات عبر توليف لا يغفل مكوناتها التاريخية والأنثروبولوجية والاجتماعية والإثنوغرافية.. حيث تدخل لديه الثقافة الشعبية في إطار مفهوم أوسع يتجاوز بطبيعته فنون القول والملفوظ إلى فنون أخرى جسدية كالرقص وصوتية كالموسيقى وشكلية كالنحت والمعمار والرسم على الجسد (الوشم) أو الجدران أو الثوب (الطرز)... إلخ[1].

المكون الوثائقـــي:

من المعروف أن الفيلم الوثائقي يُضَادُّ من حيث الجوهر الفيلم الدرامي باعتباره يحاول، نظريا، أن يتمثل الواقع ويعيد إنتاجه من خلال فيلم؛ إلا أن أواصر التقاطع لا تنقطع بينهما حيث لا يتوانى العديد من المخرجين المتمكنين من أدواتهم السمعية البصرية عن توظيف بعض

---

[1]- عبد الصمد بلكبير؛ **في الأدب الشعبي: مهاد نظري – تاريخي**؛ منشورات اتصالات سبو؛ مراكش؛ يناير 2010؛ ص: 122.

الخصائص المشتركة. يعمد داوود اولاد السيد، كأحد الذين يشتغلون على تحولات فئة خاصة من فئات المجتمع المغربي، إلى تضمين أفلامه الروائية القصيرة والطويلة بعض خصائص السينما الوثائقية كطريقة انتقاء الأمكنة وتصوير الأحداث واختيار الشخوص وتوظيف اللغة السينمائية.. في إطار درامي يوهم المتلقي بواقعية الأحداث.

الشاعريـــة:

من الخصيصات المائزة التي تتضمنها أفلام المخرج ميله إلى توظيف أسلوب بصري شاعري يعتمد على التنوع الصوتي وغنى الألوان والإيقاع الحركي.. وذلك اعتمادا على توظيف الأشياء التي تظهر للناس تافهة وعادية وهامشية، والتركيز على أشخاص استثنائيين كالراقص في فيلم "باي باي السويرتي" والمريض النفساني في فيلم "عود الريح".. وتشغيل الاستعارات البصرية والمزج الصوتي.. وتوظيف بعض الحيوانات كالطيور والقرد والحرباء.. واستعمال رمزية الأقفاص والدّرّاجات والكتابة على

الجدران.. والنهايات المفتوحة التي تميز كل أفلامه.. وما دون ذلك من أنواع البلاغة البصرية والتقنيات.

الذاكـــــرة:

يمكن أن نعتبر أفلام المخرج مكرسة كليا للذاكرة باعتبارها تشكل ديوانا لما تخزنه سجلات الأفراد والجماعات، القريبة منها والبعيدة، كالصداقة والمحبة واللذة والألم.. يتضمن سِجِلُّ الشخوص عددا من المواقف المُخَزَّنَة التي يتم إعادة بنائها وفق أنماط درامية تختلف من فيلم إلى آخر حسب السياقات والظروف، وكأننا أمام أرشيف مفتوح على المفاجأة يساهم النسيان في طمس ملامحه فتأتي السينما كي تنفض الغبار عن ذخائره، وتكشف مفارقاته، وتضع حدّاً لتزيف التلاشي...

لا يكتفي المتن الفيلمي لدى المخرج المغربي داوود اولاد السيد بالوقوف عند هذه الخصائص وإنما ينفتح على مكونات أخرى قدمنا بعضا منها في سياق التحليل الفليمي الذي خصصناه لتجربته السينمائية سواء من خلال التركيز على ما هو عام ومشترك فيها كالمكون الفوتوغرافي

والوثائقي والسخرية... أم مما اكتفينا بالإشارة إليه أو التساؤل حوله، ولم يسمح لنا حيز هذا الكتاب بتناوله خاصة وأن أعمال المخرج استطاعت أن تتجاوز حدودها الجغرافية في ظرف زمني وجيز كما أن إشكالاتها ستظل منتوحة ما دام في جعبة صاحبها المزيد من مشاريع الأفلام.

الفوتوغرافي والسينمائي

التقاطعات الممكنة

-1-

لفت داوود اولاد السيد انتباه المتتبعين للمجال البصري المغربي بأعماله الفوتوغرافية أولا، وذلك بعشقه الكبير للفوتوغرافيا؛ إذ تراكمت معارضه وكذا المؤلفات التي تتضمن صوره الفوتوغرافية بالداخل والخارج. فجأة، انتقل داوود اولاد السيد إلى السينما ليبدأ بالفيلم القصير أولا، ولعل فيلم "الذاكرة المغرة" [الذاكرة الـمَغْرَاء] (Mémoire ocre) كان أبرز منجز في فيلموغرافيته القصيرة باعتباره احتفاء بالإطار والتأطير (Le cadre et le cadrage) وهما ميزتان مهمتان في بلورة الصورة الفوتوغرافية وتلقيها الجمالي على حد سواء.. وكأن داوود هنا لا يريد أن يفارق التحكم في الإطارات الثابتة إلى درجة يمكن اعتبار أحد أفلامه القصيرة تجريبا فوتوغرافيا على حوامل سينمائية أو تجريبا

لتقنيات سينمائية برؤية فوتوعرافية ما دام الحامل واحــدا: المستحلب (La pellicule). فهل الرهان هو الفوتوغرامات (Les photogrammes) الفيلمية باعتبارها تشكل مشتركا بين الفوتوغرافيا والسينما؟ أم أن مرور داوود اولاد السيد إلى السينما اختيار واع مقصود باعتبارها فنا شاملا يستطيع المبدع من خلاله استدماج تقنيات الفنون والتعبيرات الإنسانية الأخرى كالمسرح والتشكيل والرقص والغناء والموسيقى...؟ هل يتسرب "الملل الفني" إلى الفنان نتيجة استعماله لنفس الوسيلة التعبيرية؟ أو بمعنى آخر: هل مَلَّ داوود اولاد السيد ثبات الفوتوغرافيا وصمتها لينبهر بحركة السينما وضجيجها؟

— 2 —

كان انتقال داوود من مجال الفوتوغرافيا إلى مجال السينما انعطافة كبيرة في مساره. نعرف مسبقا بأنه خبير على المستوى المهني بمجالات المختبرات بفعل ممارسته العَمَلية العِلمية بكلية العلوم، كما أنه مستأنس بالمتطلبات

الكيميائية لتطوير الصورة الفوتوغرافية وعلاقة تلك المرحلة ببلورة العوالم اللونية والحرارية لإنتاجها التقني الذي يتأسس عليه المعطى الجمالي... من هنا نكتشف أن مختبرات داوود التجريبية سوف تقوده نحو مختبر صعب، نوعا ما، من حيث دقته العلمية، وهو اختبار السيناريو داخل مجال العلوم الإنسانية عبر الوثيقة السينمائية. فالصورة تصبح حاملة لخطابات قد تذهب إلى حد الانزلاق الإيديولوجي سيما عندما يشتهر المخرج بالسير في نفس الاتجاه.

لم تكن عوالم داوود اولاد السيد متباينة ومتمايزة من خلال أفلامه الطويلة الأولى: "باي باي السويرتي" و"عود الريح" و"طرفاية.. باب البحر" من حيث الأسلوب الفني والرؤية الإخراجية والتيمات. فإذا استثنينا موضوع كل فيلم، نلاحظ أن بعض التيمات تتكرر في الأفلام الثلاثة (التهميش، الفوارق الطبقية، التباين بين المدينة والقرية، الهجرة...). لذلك نستطيع القول، ارتكازا على التراكم الكمي والنوعي الذي حققه المخرج، بأنه لم يستطع الخروج من جب الفوتوغرافي الذي يسكنه، وذلك استنادا إلى ما يلي:

ـ3ـ

ـ اهتمامه **بالديكور الطبيعي الأصلي**: وهنا أطرح التساؤلات التالية: هل نحن أمام سينما مغربية مهووسة بالتقشف الإنتاجي؟ أم أننا أمام رؤية تريد أن تقول إن المغرب لا يبني ولا ينبني؟ أم أننا أمام اختيار فني وجمالي بكل بساطة؟ المهم أن الفضاء المكاني الذي دارت فيه أفلام داوود مسكونة بتوجه فضائي مهووس بالطبيعة وبترك الديكورات كما هي دون تعديل جذري إضافة إلى عشقه التصوير بالديكورات الجنوبية (المستمدة من ثقافة الجنوب المغربي)...

ـ اهتمامه أكثر **بالصور الثابتة مع العناية بالإطار**: عندما نقوم بتأمل صورةٍ مجتزأةٍ (Arrêt sur image) نختارها من إحدى أفلامه، نكاد لا نفرق بينها وبين الصورة الفوتوغرافية خصوصا من حيث توليف الأشياء والأشكال فضلا عن إشكاليــة الزمن التي تطرحها، فهي لا تنفصل عن الزمن المغربي في بعده اليومي.

ـــ **الانشداد نحو الواقعي:** عندما نشاهد أفلام داوود نكون أمام مواجهة وقائع مغربية حقيقية لا تتطلب من المتلقي البحث كثيرا، الشيء الذي يجعلها تُفَسَّرُ سلبيا لأنها تنحاز إلى مكاشفات خاصة جدا، وقد يتهمها الكثير بالسقوط في فخ الفولكلورية المبتذلة في بعض الأحيان؛ وهنا لابد أن أحيل إلى ما يلي:

– صورة الممثل المهدي الأزدي وهو يجر قرده...

– صُوَرُ الممثل عبد الله ديدان في السويرتي...

– صور فوزي بنسعيدي في لقطات عبور عادية على دراجته لمناظر مألوفة ونمطية تخزنها مخيلة الإنسان المغربي عن القرية...

– صور محمد بسطاوي ومحمد مجد وهما يحلقان ذقنيهما على التوالي في فيلمي "باي باي السويرتي" و"باب البحر"...

لماذا يلجأ المخرج إلى توظيف هذه المَشَاهِدِ واللقطات بهذه الكيفية؟

يقول الفوتوغرافي عبد الرزاق بنشعبان في إحدى الحوارات[1] التي أجريتها معه: "عندما تفقد الصورة الإحساس تكون مجرد إيديولوجيا". فهل يريد داوود اولاد السيد حين يصور المجتمع المغربي "بواقعية منتقاة" (إن صح التعبير) أن يُسَائِل تلك الصور الثابتة والجاهزة في مخيلة المغاربة من أجل التفكير بعمق في حمولاتها؟ أم أنه يعبر عن إحساساته الداخلية تجاه واقع لا نكاد نلغيه؟

ـــ محاولة الإبقاء، ما أمكن، على **الإضاءة الطبيعية**.

ـــ **الاحتفاء بالصمت**: وهذه ميزة خاصة في أفلام داوود اولاد السيد، إنه عاشق للصمت، وهنا يكمن بُعْدٌ فوتوغرافي آخر في سينماه، فالفوتوغرافي يقدم لنا صورة ميتة/حية، لأن الصورة تنطق انطلاقا من حمولاتها في الفوتوغرافيا، أما السينما فتصنع الصمت عبر توفير خصائصه تقنيا عن طريق اجتهادات المخرج ومهندس الصوت ومُوَضِّبِهِ ومَازِجِه... وتلك قيمةُ جماليةِ الصوت في السينما: صناعة الصمت عن قصد كي يصبح بعدا في القراءة الفيلمية.

---

[1]- العلم الثقافي، السنة 36، بتاريخ: 04 ماي 2006.

ـ 4 ـ

تظهر شخصيات داوود اولاد السيد السينمائية، كما الفوتوغرافية، غارقة في الزمن المغربي البطيء والرتيب أحيانا. وتتضح هذه الخاصية التي تشكل البؤرة الإشكالية في الفوتوغرافيا بجلاء، من خلال علاقة الشخوص بالمكان والزمان. إن تفاعل هذه العلاقة الثلاثية الأبعاد هو الذي يمنح الصورة بعضا من مفاتيح الفهم...

تتحرك الشخصيات في أفلام داوود ضمن فضاءات خاصة، نكاد نقول إنها شبه مغلقة نسبيا: تكاد تقضي شخصيات فيلم "باي باي السويرتي" جل وقتها في أجوائه أو غير بعيد عن محيطه.. أما شخصيات فيلم "عود الريح" فتتنقل في أمكنة مختلفة لكن زمنها الداخلي دائري وثابت، وكأن زمنها لا يتناسب والزمن المغربي عموما، وهو زمن مطبوع بثقل وتيرته إلى درجةٍ يكادُ معها مراوحة السير في مكانه.. في حين أن شخصيات فيلم "طرفاية.. باب البحر" لا تخرج عن نطاقِ فضاءٍ محاصرٍ بالرمال، تَعِيشُ لحظاتها

الوجودية الثقيلة بنوع من الانتظار القاتل... تماما كما تُحَاصَرُ الشخصيات في فضاء الصورة الفوتوغرافية.

عندما نحاول تحليل الصورة الفوتوغرافية سوسيولوجيا، نقف بالفعل عند انسداد الأفق من الناحية الوصفية، كما أن استنفاد التحليل التقني أيضا وارد لأننا نظل حبيسي الخصائص التي تمنحنا إياها الصورة، لكن الاشتغال الكبير يبقى مفتوحا من خلال تأويل الدلالات. تزودنا الفوتوغرافيا بمعطيات بيوغرافية لشخوصها حين يتعلق الأمر بتصوير الأشخاص أو حين التوثيق لظواهر وأمكنة معينة في الزمان... وعليه، يمكن أن نعتبر بأن أفق المخرج منفتح على هذه الأبعاد... آفاق المغرب الذي يعجبه: مغرب تتراءى فيه الآفاق ولا تتراءى، مغرب ما كل شيء فيه ينتسب إلى أناسه، جماله ينتمي إلى الطبيعة الميتة (La nature morte) أكثر من انتماء الإنسان فيه إلى طبيعته: الكل يختنق.. بما في ذلك الأفق!

إن المزاوجة بين خصائص الفوتوغرافيا والسينما بهذا الشكل، تنم عن رؤية واضحة للمخرج تتناسب إلى حد

كبير مع مقاييس الجمال من حيث أنه رؤية خاصة للجميل والقبيح لدى كل ذَاتٍ.

ـ5ـ

يشكل اللون في أفلام داوود، أو "درجة حرارة الصورة" (La température de l'image) بلغة تقنية أدق، نقطة استراتيجية ضمن الاختيارات الجمالية البصرية لديه. وهذه ميزة أخرى تنضاف لرمزية المكون الفوتوغرافي عند المخرج. من المعروف أنه اختار التعبير باللون الأبيض والأسود في جل أعماله الفوتوغرافية، وفي بعض أفلامه القصيرة، لكنه دخل السينما وكأنه مر من عالم بدون ألوان إلى عالم آخر أكثر احتفاء باللون.

يمثل اختيار اللون عامة التعبير عن حالات سيكولوجية خاصة، وعن القصدية في تأثيث العَالَم الرمزي. لا شك أن اختيار الأبيض والأسود في الفوتوغرافيا له دلالاته ومبرراته لأن الفوتوغرافي يريد أن يضع عينه أمام محك عالم الطبيعة الملون من جهة، والآلة

التي تُغَيِّرُ ذلك اللون من جهة ثانية، وهو بهذا الاختيار يُخْضِعُ مهاراته التقنية للاختبار أولا، ويضعها أمام إمكانيات واسعة للقراءة ثانيا. فهل الأمر بالنسبة لداوود مقصود عندماً نلاحظ أن "درجة حرارة أفلامه" تكاد تكون موحدة؟ هل للمكان دوره في ذلك الاختيار؟ هل لأنه اختار التعامل مع مدير تصوير واحد في كل أفلامه الطويلة (الفرنسي Thierry LEBIGRE)؟ هل للمكون النفسي دوره الحاسم أيضا؟ هل لمسقط الرأس (مدينة مراكش) تأثير ما في تشكل ذاكرته اللونية؟

لا أستطيع الإجابة باختيار فرضية واحدة. يمكن أن يكون حضور تلك الافتراضات متداخلا. الأكيد أن داوود "جنوبي اللون": لون الأرض المشمسة.. لون التراب.. لون مراكش.. لون رمال الصحراء... صُفْرَةٌ تجعل المتلقي ضمن دوامة نفسية توحي بأن الموضوع يرتبط بحالات نفسية داخلية خاصة بأصحابها، هم العارفون بدواخلها... ألوانه، في عموميتها، باهتة أو تميل إلى الشحوب وكأنها تعبر عن شخصيات سائرة نحو حتفها بعد مرض طويل...

تلك مجرد تأويلات مفتوحة، افتراضية، لعالم داوود اولاد السيد "السينمائي ــ الفوتوغرافي"، وهي ليست نهائية ما دامت تجربة المخرج ممتدة في الزمن.. كما أنها لا تدعي الشمولية باعتبارها اقتصرت على نقط محدودة رَجَّحْتُ أهميتها من حيث اشتراكها في أفلامه الطويلة المذكورة سابقا والقصيرة على حد سواء... أضيف أيضا، أن اختيار التأويل كمنهج، ناتج عن طبيعة العلاقة الرمزية المحصورة بين الفوتوغرافيا والسينما دون الانفتاح على امتداداتها البلاستيكية، وهذا حذر منهجي يراعي طبيعة العلاقة المحصورة، منهجيا، بين السينما والفوتوغرافيا.

الفصل الثاني

الأفلام القصيرة

"الذاكرة المغرة"

تناوب الأبيض والأسود.. والألوان

-1-

بدأت السينما بالأبيض والأسود، وكانت الإنارة جوهر الإستيتيقا فيها، لكن محاولات الإنسان المتكررة، الملحاحة والمتوالية، كشفت سر شفرة الألوان، فازدادت الأحلام وكبرت الطموحات وتأججت المتعة. اللون والضوء جوهران يشكلان اليوم أسس الرهانات الجمالية لكل مخرج. كثرت التأويلات واختلفت حول توظيف الأبيض والأسود في زمن الألوان السينمائية، إلا أن متعتهما البصرية تحتفظ بالكثير من الألق والنوستالجيا.

من بين التجارب السينمائية المغربية التي أغراها اللعب الجمالي بالأبيض والأسود، والألوان، المخرج داوود اولاد السيد؛ إذ صَوَّرَ فيلمه الروائي القصير الأول "الذاكرة المغرة" بالأبيض والأسود والألوان بشكل تناوبي كي يحقق التناظر بين

الماضي والحاضر (حاضر الأمس): فقد قدم الذاكرة بالأبيض والأسود، واختار أن يجعلها ثابتة (Image fixe) اعتمادا على صور من أرشيفه الشخصي (أرشيف الجماعة)، وأظهر لنا الحاضر بالألوان، ومال إلى أن يكون متحركا (Caméra et gens en mouvement).. كما صور فيلمه القصير الثاني "بين الغياب والنسيان" بالأبيض والأسود أيضا...

يعتبر المهتمون بالتشكيل وسيميولوجيا الألوان أن دلالات اللونين الأبيض والأسود وما بينهما يقعان في عمق البحث الإستيتيقي للمشتغلين بالمجال البصري عامة. إذا كان الأسود يقف في مطلقه في مواجهة الأبيض فإن الرمادي يأتي فقط ليغطي ويخبئ. تقنيا، يقف الرمادي متوسطا بين الأسود والأبيض. إنه يمثل العبور الضروري من الواحد إلى الآخر. إن الرمادي يأتي وكأنه اللون المحايد. جرت العادة أن يتكلم الناس عن الرمادي كلون للكآبة والضيق النفسي[1]. يقدم لنا داوود اولاد السيد

---

[1]- موليم لعروسي؛ **الفنون التشكيلية المغربية: محطات ومقامات**؛ ضمن كتاب فني جماعي تحت عنوان: "**الفن التشكيلي المغربي على موعد مع التاريخ**"، يضم لوحات لفنانين تشكيليين مغاربة مصحوبة بمقـالات =

خبرته الضوئية واللونية محاولا خلق نوع من التوازن الفني بين الفوتوغرافيا والسينما لإجراء مساءلة نفسية للشخوص، واستنطاق الثابت والمتحرك في الطبيعة والواقع الاجتماعي خاصة وأن الحركة مرتبطة ارتباطا جذريا بين الفنين على عدة مستويات[1].

فما هي إرهاصات هذا الاختيار؟ وما هو أفقه الفني والجمالي؟ كيف تَمَّ استثمار التناوب بين الألوان؟ ما الخلفية الفكرية المتحكمة في تلك اللعبة الإستيتيقية؟

-2-

ذاع استعمال الأبيض والأسود في السينما منذ بداياتها الأولى كما استعملته مدارس وتيارات فنية، سينمائية وتشكيلية، استعمالات مختلفة يمكن أن نشير منها، خصوصا إلى التعبيرية الألمانية والانطباعية الفرنسية والتجريدية

= (مقدمات) لكل من Toni Marianai وإدمون عمران المليح؛ Editions Espace Wafabank؛ الدار البيضاء؛ 1998؛ ص: 27.

[1]-Etienne-Jules Marey; **Le mouvement**; éditions Jacqueline Chambon; Nîmes; 2002.

الشاعرية[1]. يمكن أن نخلص إلى أن لذلك التوظيف رهانات تعبيرية وانطباعية وتجريدية وشاعرية ونفسية.. تختلف بحسب التوظيف والمواقف التي يتناولها المخرج.

يكاد يكون التناوب بين الأبيض والأسود والألوان ضاربا في العمق الكلاسيكي للسينما سواء من حيث توظيف صور الأرشيف داخل الأفلام الوثائقية أم اللجوء إليه كتقنية داخل الأفلام الروائية كما هو الحال بالنسبة لفيلم "المرآة" للمخرج الروسي طاركوفسكي، و"أجنحة الرغبة" للمخرج الألماني ڤيم ڤانديرس، و"Les égarés" (الضَّالُّون) للمخرج الفرنسي أندري تشيني وغير ذلك من التجارب السينمائية.

يمكن أن يكون استناد داوود اولاد السيد في اختياره للتناوب بين الأبيض والأسود والألوان، أو التصوير بالأبيض والأسود كليا، في بعض أفلامه القصيرة، راجعا إلى تلك المرجعيات السينيفيلية باعتباره عاشقا كبيرا للسينما، ومُشَاهِدًا باحثا عن التجارب العميقة في تاريخها،

---

[1]- ***Histoire de l'art de l'An mille à nos jours;*** Livre collectif sous la direction d'Alain Mérot; HAZAN; 2004.

وصاحب أرشيف مهم من الصور والأفلام والكتب والمجلات السينمائية.. كما يمكن أيضا أن يشكل احترافه للفوتوغرافيا وولعه بميكانيزماتها مرتكزا حاسما في ذلك التوظيف فضلا عن كون اللون يتيح إمكانيات مهمة لتداول المعلومة عبر الكلام واللحن اللذين يكملان الصورة، ويتغلب على النقائص، ويتيح تقدم الحكي[1].

إن ما يرجح صحة هاتين الفرضيتين استعانته بأرشيف الصور الفوتوغرافية والاستناد عليها كمرجعية موحية لتصوير مَشَاهِدِ ولقطات الفيلم المتحركة.. الشيء الذي خلق تداخلا بين ما هو وثائقي وما هو روائي في الفيلم، وهذا ما قاد إلى فرض بنية مونتاج تناوبي أيضا.

استثمر داوود اولاد السيد التناوب بين الأبيض والأسود والألوان بشكل كلاسيكي في فيلمه الأول "الذاكرة المغرة" تماشيا مع التوظيفات الذائعة في الفيلموغرافيا العالمية لا سيما الأفلام الاسترجاعية (أفلام الفلاش باك) التي كان يحيل فيها استعمال الألوان على

---

[1]- *Serge* Saint-Michel; ***Le roman-photo***; Librairie Larousse; Coll. Idéologies et Sociétés; Paris; 1979; P: 38.

الحاضر، ويحيل استعمال الأبيض والأسود على الماضي، وخير مثال على ذلك فيلم " Nous nous sommes tant aimés" للمخرج الإيطالي إيطوري ستـــورا (Ettore Scola)، وفيلم "Théorème" للمخرج پازوليني...

يمثل هذا التناوب اللوني حصة قليلة على مستوى اختياره من طرف المخرجين بالمقارنة مع الأفلام المصورة كليا بالألوان، هذا إذا سلمنا بأن اللون ليس مجرد تَأْثِيثٍ وَطَلَاءِ لَزِجٍ يخص الشكل[1]، بل هو اختيار صعب ينم عن تَمَيُّزٍ أسلوبي لا يقدم عليه إلا الكبار؛ إذ غالبا ما يكون الهدف منه رسم مسافة بين الصورة والحبكة الفيلمية. وظف داوود اولاد السيد المقاطع الفيلمية المصورة بالأبيض والأسود من أجل خلق الوهم الجمالي، وهو ضروري في السينما لتكسير هيمنة الواقعية المباشرة، خاصة وأن فيلم "الذاكرة المغرة" عبارة عن مواقف وحالات ضاربة في الواقعية تشير إلى أشياء مادية ملموسة تحيل على ذاكرة المدينة الحمراء (مراكش)، ذاكرة طفولة المخرج، إضافة إلى الاكتفاء بتصوير الناس في أوضاعهم الواقعية حيث تصبح

---

[1]- Ibid; P: 36.

وظيفة الأبيض والأسود ذات تعبيرية بالغة لأن الفيلم يقوم على تنحية المُمَثِّل، والتعويل على توظيف الضوء والظل، أسوة بالفوتوغرافيا، بغية الوصول إلى الأحاسيس الضائعة والمنفلتة بين تضاريس الهوامش، وخلق الخداع البصري الذي يعتقد البعض، خطأ، بأن الفوتوغرافيا قتلته[1]. يلجأ المخرج إلى توظيف تقنيات سينمائية مستمدة من الفوتوغرافيا الواقعية التي لا تميز أعراضَ الطبيعة من الأشياء وذلك لتوهيم الفواصل بين الواقع والخيال.

يشير هذا الأسلوب الذي اختاره المخرج إلى ثنائية الخير والشر في المدرسة التعبيرية التي تقوم على الجدل الحاصل بينهما في اللوحة، وهو ما نقله المخرج إلى السينما عبر المشهد واللقطة بقسميها الثابت والمتحرك عبر أسلوب جمالي يستعصي فهمه إذا ما اكتفينا بظاهر الأمور لأنه يختلط بأسلوب المدرسة الطبيعية في التشكيل أو بفن الباروك من حيث الكثافة والتوتر والمؤثرات الدرامية.

---

[1]– كلود ليفي ستروس؛ **النظر، السمع، القراءة: مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية**؛ تعريب: خليل أحمد خليل؛ دار الطليعة؛ بيروت؛ 1994؛ ص: 25.

على المستوى الطبيعي، حاول المخرج أن يضع المُشَاهِد أمام عالمين: عالم أصلي، ثابت، بالأبيض والأسود.. وعالم يحيل عليه، متحرك، بالألوان.. يشكل الثاني تحيينا للأول قصد الدلالة على ثبات الوضع وبطء التغيير والتطور.. وكأن الزمن قد توقف أو أوشك على ذلك، وهو ما حاول أن يبئره الفيلم من خلال اللجوء إلى تقنية تثبيت الصورة "Image fuji".

على المستوى التعبيري، حاول المخرج أن يجعل خطاب الظل والضوء متصادما سواء على مستوى المَشَاهِد واللقطات المصورة بالأبيض والأسود أم بالألوان، ويكشف ذلك عن مدى التوتر النفسي الداخلي للشخوص، وعن التعارضات القائمة بين الطبقات الاجتماعية.. ليصبح الصراع جماليا ونفسيا.. يخلق هذا الحِرَاك دينامية وتسلسلا للحركة الفيلمية والاجتماعية معا، ويقود المُشَاهِدَ صوب إدراك الحركة التاريخية الثاوية خلف الأزمات كي يُكَوِّنَ رؤية متكاملة عما يراه، وقد يذهب أبعد من ذلك في مغامرة الفهم.

-3-

ينم توظيف الأبيض والأسود عن طراوة الحياة والحيوية؛ إذ يقود المتحرك والثابت فيه إلى التعمق في قضايا وجودية يستشري مفعولها ويتسرب عبر ثنايا الذات والجماعة. فإذا كان الفيلم يقوم على ثنائية التعارض بين الظل والنور، فإن حُزَمَ الضوء المتعارضة مع خطوط الظل تعكس تعارض عالم مُهْمَلٍ يكاد يغرق في النسيان. يفرز هذا الانتشار الضوئي بيئة ضوئية "مضيئة/معتمة" تتوالد عنها تحولات متتالية ومنسابة من المعاني، وكأن المخرج يستثمر هنا انسيابات ذاكرته، وعبرها ذاكرة الجماعة التي ينتمي إليها. إن فيلم "الذاكرة المغرة" فيلم ذاكرة بامتياز سواء من حيث الشكل (الأسلوب) أم من حيث المضمون (التيمات).

تنكسر الحركة في الفيلم وتنقطع لتفسح المجال للضوء كي يوضح ويتوقف ويركز ويَعُمُّ.. إلا أن ذلك الانتشار معتم دائما، ولا يجلو كل شيء.. يضع المخرج اللقطات المعتمة (المصورة بالأبيض والأسود) في مقابل اللقطات الملونة فيتحول الفيلم إلى وحدة تجمع بين الخليط والشتات

كمطمح فني لتحقيق الانسجام بين الرجال والنساء.. الأطفال والشيوخ.. تقارن الجنوب (الشَّاهِد) بالشمال (الغائب).. المدينة بالقرية.. وتقابل المَشَاهِد الداخلية بالخارجية.. الثابت بالمتحرك.. المضيء بالمظلم.. نصبح أمام منظومة من الثنائيات المتضادة التي تتأسس عليها جمالية المونتاج الموازي، الأمر الذي يمنح الفيلم إيقاعا متميزا: البطيء المُنْسَاب.

تظهر الأجزاء الفيلمية منعزلة لكنها تشكل وحدة إذا ما نظرنا إليها ككل، وتلك قوة يستمدها الفيلم من دينامية المُكَوِّن الفوتوغرافي لدى المخرج داوود اولاد السيد، فعندما يوظف اللقطة الكبيرة أو الكبيرة جدا، فهو لا يريد أن يجعل من الأشياء الصغيرة موضوعا مثيرا، وإنما لكي يُصَغِّرَ المجموع ويختزله، ويقلص العالم ويضغطه، وتلك بعضٌ من دعامات الاتجاه التشكيلي المينيمالي التي نعثر على بعض مكوناتها في الفوتوغرافيا والسينما أيضا.

استطاع داوود اولاد السيد من خلال فيلمه القصير الأول أن يهدم صرامة الفيلم الوثائقي من جهة وأن يبعثر

بنيان الفيلم الروائي من جهة ثانية، ويقدم لنا عَالَماً يُحَاوِرُ فيه الجزء الكل، والمنسجم المُبَعْثَر، والمضيء المعتم.. وذلك ما يشكل الأرضية الصلبة التي تنبني عليها الإستيتيقا التي يخلقها الفيلم بناء على ثنائية التضاد.

الشريط الصوتي
في فيلم "السواد"

-1-

تنفرد أفلام داوود أولاد السيد الروائية القصيرة والطويلة على حد سواء باشتغال خاص على الصوت، وعلى عدم استعمال موسيقى خاصة[1] بالفيلم يؤلفها مؤلفٌ موسيقي، بل ينتقي المخرج موسيقى أفلامه وفق اختيارات شخوصه وتعدد أذواقهم مما يعمق معرفة المُشَاهِد بذهنياتهم وميولاتهم وانتماءاتهم الطبقية.. ويفسح، غالبا، المجال للأصوات الطبيعية وضجيج الديكورات والآلات.. وموسيقى الفراغ والصمت والوحدة والخلوة والعزلة.. وهذا ما يظهر منسجما مع أسلوبه الفيلمي الذي يتأسس على فضاءات حميمية خاصة، وعلى شخصيات متفردة بعوالمها

1- يَعْمَدُ المخرج داوود اولاد السيد إلى توظيف موسيقى تعتمد على التجميع، شعبية في غالبها، وذلك وفق اختيارات الشخوص أو مستوحاة من مناطق التصوير...

وطقوسها. فما هي العوالم الصوتية لفيلم "الواد"؟ كيف ساهم الشريط الصوتي في بناء الفيلم؟ ما المُتَحَكِّمُ فيه؟ هل هو تابع للصورة أم منفصل عنها أم هما متكاملان؟

-2-

يتشكل الصوت في فيلم "الواد" انطلاقا من المكان الذي تجري فيه الأحداث، وهو "الواد" كما يبرز من عنوان الفيلم، فلا يكسره إلا حديث الصياد. صوتٌ يرتكن إلى الصمت[1] ويفسح المجال لصوت الطبيعة.. هذا إذا اعتبرنا أن الطبيعة عندما لا يتدخل الإنسان فيها، بما صنعه وابتكره، تبقى عذراء.. لكن عملية تسجيل الأصوات الطبيعية وتوظيفها في الأفلام تصبح ثقافية لأنها ناتجة عن وعي مسبق يهدف إلى قصدية فنية معينة. يمثل صوت الطبيعة في فيلم "الواد" الركيزة الأساسية لـــ"موسيقى" الفيلم: تتشكل الموسيقى من الصمت ومن الصياح.

---

[1]– نقصد بالصمت غياب أصوات الإنسان وحضور ما يعوضها كأصوات الطبيعة أو الأصوات الآلية...

يظهر، إذن، أن الصوت في فيلم "الواد" مبنيٌّ على الصمت ومستثمرٌ له، يحضر ويَعُمُّ ويطغى أثناء غياب الحوار الأمر الذي يجعلنا أمام تناوب صوتي يمنحنا فكرة واضحة عن أجواء الفيلم ككل. فالصوت حاضر دائما في الأحداث لكنه بعيد لأنه يشكل الخلفية التي تتكئ عليها. يظهر الصياد بعيدا وهامشيا، لا يعلن عن ذاته إلا عندما يرغب المخرج في ذلك: آنذاك تحضر حركاته، أصواته، حضوره الذي يكسر الصمت.. يغيبُ وتحضرُ الأصوات البديلة (انكسارات الأمواج، هدير محرك القَارَب، رياح...)، وهي، في الغالب، أصوات تَأْلَفُهَا الأذن باعتبارها جزءا لا يتجزأ من المكان ولا تعتبرها أصواتا مزعجة: أصوات صامتة!

تتحول تلك الأصوات إلى لازمات تشتغل بشكل وظيفي يحولها إلى علامة صناعية تتيح إعادة التعرف على الشخوص والأحاسيس والرموز[1].

[1]-Theodor W. Adorno, Hanns Eisler; **Musique de cinéma**; Arche; collection: «Travaux»; Numéro 17; Paris; 1972; P: 13.

-3-

يتناوب الكلام (حديث الصياد واعترافاته) والضجيج (Le bruitage) مع الصورة التي تقدم عالم الصياد الصغير الذي ما يفتأ يُقَلِّبُ صفحات حياته الموجعة. عالمٌ منغلق لا ندرك مفاتيح الدخول إليه عبر الصورة فقط، بل يلزم الكلام لتعريته واستجلائه[1].

فالصياد شخص يكاد يكون عفويا في حديثه لكن "صوته – أصواته" بالغة الأثر. تطفح بالكثير من المسكوت عنه وغير المنطوق، والمُعْتَقَل من الكلام.. الأمر الذي ساعد على تكسير العديد من الطرق الكلاسيكية المعتادة في السرد الفيلمي؛ إذ يمكن القول بأن ما نسميه "السرد المنطوق" قد عَوَّضَهَا. يتجلى ذلك من خلال العلاقات التبادلية بين الصورة وشريط الصوت، فقد أراد المخرج داوود اولاد السيد أن يقدم لنا فيلما تلعب فيه الأصوات المتعددة (Polyphonie) دورا بالغا على مستوى الدراما.

[1]-Claude BALLEIF; **Voyage de mon oreille**; Union Générale d'éditions; Paris 1979; P: 23.

-4-

نحس من خلال إِصَاخَتِنَا السمع لتفاصيل فيلم "الواد" بأن مجموعة من الأصوات المتكررة بشكل مقصود، لا سيما أصوات البحر، تبقى مسيطرة على آذاننا ولو ولجنا المناظر الداخلية. يخلق هذا التكرار المُرَكَّز الديناميكية والإيقاع إلى درجة إحداث السكينة لدى المتلقي، وتترسخ لديه الشخوص داخل المكان فلا يحدث أي تنافر بينها وبين وسطها. ويمكن أن نتحدث هنا عن جو نفسي خاص يساهم الصوت في خلقه إذا ما نظرنا إلى الأمر من زاوية سيكولوجية.

تصبح أصوات الواد، أصوات البحر (الماء، الأمواج، الطيور، التقاء الأشياء بالماء...) بمثابة الطقوس الثابتة في حياة الصياد، وتُوَظَّفُ داخل الفيلم كقاعدةٍ تُرَكَّبُ على أساسها الصورة، وإيقاعٍ يسير عليه الفيلم، ولا يقطعه إلا حديث الصياد عن مهنته. يتحول الصوت، هنا، إلى محرك لإيقاع الفيلم ومُتَحَكِّمٍ في الحركة مع اختلاف جلي في الأصوات خاصة إذا تناولناها من ناحية توالي المَشَاهِد واللقطات. فانطلاقا من ظهور الصياد على الشاشة تتبادر إلى ذهن

المُشَاهِد كل الأصوات المرافقة له سواء بالنسبة للمَشَاهِد واللقطات الداخلية أم الخارجية، كل حركة ترتبـــط بصوت أو أصوات محددة عبر قوة حضورها أو طبيعتها أو من خلال الصمت الذي يعلن غيابها ويستدعي أصواتا افتراضية: إن كل مشهد صامت يقترن في مخيلة المتفرج بصوت ما وذلك يعود إلى اقتران فهم الصوت والصورة معا لدى الإنسان. عندما نشاهد لقطة بانورامية لبعض الآثار المكتوبة على حيطان الدكاكين التي يستعملها الصيادون لوضع أدواتهم فإننا نخلق حوارات حولها، نضعها في مقابل وضعيات افتراضية، نبحث لها عن فاعلين، نُنْطِقُهَا، حضورها ينطق كإرادة حاضرة ومسموعة وليس كظهور عَرَضي. إن الصوت باعث على الوجود كالصمت تماما بالنسبة للعلامات والرموز.

-5-

من الأشياء المثيرة بالفعل في أفلام داوود اولاد السيد السينمائية الروائية القصيرة والطويلة، ندرة الاهتمام بالموسيقى وخاصة الموسيقى التصويرية الأصلية الخاصة

بكل فيلم، فالمخرج غالبا ما يلجأ إلى الأصوات الطبيعية للأمكنة، والاستعمالات أو الاختيارات الموسيقية الخاصة بالشخوص كأن يعمد شخص ما إلى استعمال العيطة أو موسيقى گناوة أو غيرها... فإلى ما يرجع الأمر يا ترى؟ هل ذلك اختيار فني أم مسالة إنتاجية محضة؟

نعرف أن للموسيقى التصويرية أدوارا وغايات كبرى في الفيلم كما أن كبار المخرجين يُظْهِرُونَ ميولهم وبحثهم وشغفهم الموسيقي من خلالها؛ بل منهم من أنجز أفلاما رائعة عن عازفين أو مغنيين (تجربة ڤيم ڤاندرس و "Buena Vista Social Club" مثلا) أو يمارس الموسيقى بشكل احترافي (إمِير كوستوريكا مثلا) أو من أنجز أفلاما رائعة عن الموسيقى والموسيقيين والمغنيين[1]... فالموسيقى التصويرية تساهم في تسهيل الدخول إلى المشهد أو تمهد

---

[1]- نشير إلى العديد من الأفلام المشهورة في هذا السياق، مثلا: فيلم "Shine" للمخرج Scott Hicks و"le pianiste" للمخرج Roman Polanski و"La Légende du pianiste sur l'océan" للمخرج Giuseppe Tornatore و"La Môme" للمخرج Olivier Dahan و" La Leçon de piano" للمخرجة Jane Campion...

للخروج منه، أو تربط بين مشهدين أو لقطتين، أو تساعد على خلق الإيقاع والانسجام داخل الفيلم، أو تحاول مسايرة حركته.. كما يتم مزجها مع أصوات أخرى كأصوات الموج والرياح مثلا، ويكون لذلك إيقاع خاص ووَقْعٌ متميز في نفسية المتلقي التي تتوق إلى الانسجام مع العا لم (عَالَمُ الفيلم)، ومن خلاله مع الكون. يشير الباحث والُموسِيقِي كلود باليف وهو يتتبع التعاريف الفلسفية للموسيقى بأن أجمل وأقدم تعريفٍ لها يرتكز على محاولة العثور فيها على بنية وروح الكوسموس[1].

من الصعب جدا أن يبرر غياب الموسيقى التصويرية الأصلية اهتمام المخرج بالشخصيات المهمشة والمنعزلة التي تظهر عليها علامات الاكتئاب واليأس والقهر والاستياء كما هو الحال بالنسبة للصياد الذي يحكي معاناته اليومية كي يحصل على لقمة العيش.. وإنما يرمي ذلك إلى خلق جو حميمي بين اختيارات الشخوص الموسيقية وعالمهم

[1]-Claude BALLIF; **Voyage de mon oreille**; Voyage de mon oreille; «10/18»; Union Générale d'Édition; Paris; 1979; P: 25.

الخاص على اعتبار أن الموسيقى في جوهرها تعبيرٌ عن نظام الحياة الحميمية التي تشبه بنية روحنا ذاتها[1].

يخلـــق جـــو الصمت في بعض لحظات السكوت أو الانقطاع عن الحديث نوعا من الحزن ويُوهِمُ بالفراغ الجنائزي، وهو الأمر الذي يكاد يبرر غياب الموسيقى في فيلم "الواد"، ويولد إيقاعا آخر ينسجم مع مزاج شخصية الصياد ورفاقه وأجوائه وعوالمه.. حيث الكل يحكي الأزمة. قد يعبر غياب الموسيقى عن ضياع المعنى وتلاشيه من أجل أن يفسح المجال لتصفية واعتصار حالة الحزن والوحدة والروتين التي يعيشها الصياد بشكل ممتد.

-6-

إذا كانت الصورة شكلا من أشكال تقديم العالم، والتعبير عنه كليا أو جزئيا، فإن الصوت يقوم، وفق طرق أخرى، بالدور نفسه؛ إذ عبره تتمثل الأشياء والمواضيع، فالطبيعة بكل مكوناتها الصوتية هي خزان الأصوات

---

[1]- Ibid.; P: 26.

والنُّوتَات.. هي الموسيقى الكونية التي تتفاعل من خلالها الثقافات وتتناغم.

تظهر الصورة في فيلم "الواد" بشكل واقعي معلن كما أن الأصوات الإنسانية (أصوات الشخوص) تكون في كثير من الأحيان متقطعة بفعل تداخل أصوات أخرى أو بفعل تأزم الموقف... فصوت الصياد ينتهي بطريقة مفاجئة وكأن حُبْسَةً ما تَحُولُ بينه وبين إتمام موضوعه.. نحس بأن للكلمات أصواتا تتجاوز حدود التعبير عن مقاصدها! إنها تتداخل مع أصوات الأشياء والطبيعة كي تتيح الفرصة لظهور أشياء غير متوقعة، مجهولة، عابرة: تفسح المجال للتافه كي تنجلي قيمته. إن سينما داوود اولاد السيد عموما، كما اشتغالاته الفوتوغرافية، تركز على التافه وتحتفي به وتجعله في عمق البلاغة البصرية [الرسومات والخطوط التي نُقِشَت على جدران بيوت الصيادين الواقعة بمحاذاة الواد نموذجا].

تتكرر أصوات المحيط الذي يتنقل فيه الصياد، والتي تطغى عليها أصوات الواد، بشكل خطي دون حدوث

مفاجآت صوتية تكسر تلك الحالة التي تشير إلى الركود وانعدام التغير.. كما أنها تتكرر بشكل متشابه على طول الشريط الصوتي للفيلم، وتسيطر على السواد الأعظم من المَشَاهِد مما يفسر الحضور الدائم والمتكرر (Monotone) لهذه الأصوات في حياة الصياد، إنها تجلو كل الأحداث في حياته، وتمحوها في آن واحد، تماما، كما تمسح الأمواج كتابات ورسومات وآثار من مَرَّ على الحواشي والضفاف والشواطئ.. وقرب المقبرة...

شَكَّلَ التقاء، مزج، هذه الأصوات تَوَالِيًّا منسجما مع فضاءات الأحداث.

-7-

من الميزات التي يمكن إضافتها إلى جماليات الصوت في شريط "الواد" استعمال تقنية الـــ"Voix off"، وهي تقنية يلجأ إليها المخرج أيضا في أفلامه السينمائية الروائية الطويلة، وذلك بغرض تجاوز الموروث الكلاسيكي في السينما. تتيح هذه التقنية خلق نوع من التفاوت الصوتي

"Décalage du son" وخلق نوع من الانزياح الفني الذي يخدم إدراك وفهم الأبعاد الفكرية والبصرية للصورة ككل.
تطغى على الشريط الصوتي لفيلم "الواد" "شهادات – اعترافات" الصياد وأصوات الفضاءات التي ينتقل فيها مما يدفع المتفرج إلى إدراك الطابع الستاتيكي للأحداث، فالشخصية الرئيسية في الفيلم مستاءة ولكنها تعاود الإقبال على الواقع بنفس "الحماس" و"النَّهَم".. وهذه مسألة فنية مثيرة: نظرة الصياد إلى الحياة وثبات الحياة التي يعيشها.. لا شيء إلا الثبات: ثبات الأصوات وبطء التأثير الخارجي في الطبيعة يدفعنا إلى القول بأن الفيلم يشتغل على جمالية الصوت بنفس الإحساس والرهافة والانتقاء الذي يتعامل به المخرج مع الصورة مما يؤشر على أن داوود اولاد السيد قد فهم منذ البداية معنى الحداثة في السينما وأدرك قيمة الصوت فيها.

المُكَوِّنُ الدرامي في فيلم "بين الغياب والنسيان"

-1-

يحضر المُكَوِّن الوثائقي بشكل مكثف في تجربة المخرج داوود اولاد السيد سواء في فيلميه الروائيين القصيرين "الذاكرة المغرة" و"الواد" اللذان تكاد تتحطم الفواصل.فيهما بين ما هو وثائقي وما هو روائي، أم في أفلامه الروائية الطويلة. يَعْمَدُ المخرج إلى سَبْكِ أسلوب جمالي يحاول تجاوز مباشرية الوقائع والأحداث عبر إدخال عنصر الدراما، وهي طريقة تتوافق مع اختياراته للموضوعات التي يتناولها وكذا مع أسلوبه في التصوير والإخراج الذي يعتمد شبكة تجعل من الرمز عالما من التصورات غير المباشرة[1].. وكتجديد للتوازن الحياتي[2]..

[1]- جيلبير دوران؛ **الخيال الرمزي**؛ ترجمة: علي المصري؛ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع؛ بيروت؛ 1991؛ ص: 113.

[2]- المرجع السابق؛ صفحة: 113.

فالخيال الرمزي هو نفي حيوي فعال، نفي الفناء الذي يمارسه الموت والزمن[1].

إذا كان المكون الوثائقي في فيلم "الذاكرة المغرة" يعتمد على توظيف الصـــور الفوتوغرافيـــة، فإن فيلم "بين الغياب والنسيان" يقوم على استثمار بعض حيثيات الواقع المعيش: واقعُ صيادي السمك بوادي أبي رقراق الذي تَمَّ تناوله بطريقة نوستالجية عميقة جعلت أحد عمال الخزف (مصطفى منير) بمنطقة الولجة بسلا يعثر على صورة (بورتريه) أحد الصيادين، فيقرر أن يخوض رحلة بحث عن صاحبها، وهي مسيرة استغلها المخرج لعرض مشاكل وأحلام وإحباطات الصيادين التقليديين، والوقوف على تفاصيل حياتهم الحياتية والمعيشية.. لقد كان هذا الشخص الذي يقوم بدور المُقْتَفي لآثار الصياد أحد أهم أركان الدراما في هذا الفيلم الوثائقي.

حاول داوود اولاد السيد أن يوظف عدة تقنيات من أجل جعل الفيلم دراميا، أولها إسناد الدور الرئيسي إلى

---

[1]– المرجع السابق؛ صفحة: 113.

ممثل محترف كي يضع حدّاً "فاصلا/واهيا" بين قراءة الفيلم وتفسيره كوثيقة، الشيء الذي أَبْعَدَ المُشَاهِد وأوهمه وأنساه الواقع الماثل أمام عينيه.

استثمر المخرج أيضا تمويها فنيا آخر – له أهمية قصوى – في تكسير وثائقية الفيلم، والإصرار على اختراق الدراما له، ويتجلى في عنصر الذاتية، فلا نكاد نعرف هل الممثل هو الذي يقود سير خط الأحداث أم أن "المؤلف – المخرج – المبدع" هو الذي يتحكم فيه وفق رؤيته الذاتية للموضوع ومعرفته المسبقة بعوالم شخوصه؟

مهما يكن الأمر، فإن السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي، مؤشرات دالة على القيمة الوثائقية للمكونات البصرية (مشاهد، لقطات، صور...) لفيلم "بين الغياب والنسيان".

اشتغل المخرج داوود اولاد السيد في هذا الفيلم الذي يمكن اعتباره دراما وثائقية "Doc fiction" لأنه يمزج بين الصورة الوثائقية كما هي في الحياة العادية، وبين الصورة الدرامية عندما يُدْخِلُ عليها عنصر الترتيب الدرامي من

خلال شخصية تنقب وتنبش في سيرة بَحَّارٍ مات منذ مدة. يشير تيودور أدورنو وهانس إيزْلَر إلى أن الحركة البصرية السينمائية تمتلك، دائما، خصائص الحكاية، أي غياب الانتظام وعدم التناسق؛ إذ تقدم هذه الحركة نفسها كتصوير للحياة، ولذلك يحاكي كل فيلمٍ خصائص الفيلم الوثائقي[1].

وإذا ما أردنا توضيح تلك الفكرة بشكل أكثر، فإن الممثل مصطفى منير كان واسطة درامية للربط بين عناصر الواقع (ما يحيط بالوادي من عناصر وعلامات حيث يلتقي بالصيادين، وأصحاب القوارب، والقريبين من الوادي.. ويخلق معهم لحظات تتيح تطوير السير الدرامي والحركي للفيلم، وتلك كانت التقنيةُ الأساسُ التي تبنتها كتابة سيناريو الفيلم ككل.

وبما أن المخرج داوود اولاد السيد قادم من عالم الفوتوغرافيا الذي لا يخلو من دراما، فإنه قد اعتمد على المزج بين ما هو درامي وما هو وثائقي كعناصر أساسية يعتمد عليها الفيلم من حيث جوهره؛ إذ وظفهما من أجل

[1]- Theodor W. Adorno, Hanns Eisler; **Musique de cinéma**; Arche; collection: «Travaux»; Numéro 17; Paris; 1972; P: 17.

تمثل الواقع والتعبير عنه في قالب فني يجعله أكثر إيحاء ورمزية. حاول الفيلم أن يشكل بيئة بصرية ذات بعد أنثروبولوجي مركزا على التفاصيل المهنية والاجتماعية في حياة الصياد، وتسليط الضوء على نمط عيشه، طموحاته وانكساراته، طريقة التعايش بين الصيادين داخل البحر وخارجه..

نقف عند آثار وملامح هذه الطريقة البصرية في تناول المواضيع المنبعثة من صميم الحياة المعيشة لدى المخرج الفرنسي جون روش "Jean Rouch" الذي يعتبر رائد الأنثروبولوجيا البصرية.

-2-

من بين أهم الخصائص التي يمكن استنتاجها بعد مشاهدة فيلم "بين الغياب والنسيان"، والتي تجعل منه فيلم دراما وثائقية بامتياز، نسجل ما يلي:

- البصمة الخاصة للمخرج، وتتمثل في قدرته على تحويل الواقع إلى بحث بصري درامي متماسك البنيان، مُرتَّب بطريقة تخييلية معقولة. فقد برز بالملموس أن الأقوال التي

أوردها في الفيلم لم يتم التعامل معها كشهادات توثيقية، وإنما كبنيات حكائية أعطت للدراما بُعْدا آخر يظهر أنه زاد من حجم المغامرة والتأثير على المُشَاهِد، فالمغامرة هي روح الدراما وقد تجلت في الفيلم من خلال المغامرات الحاضرة/الغائبة للصياد المبحوث عنه ومسارات الباحث أيضا.

- تخلق الدراما الوثائقية حركة خاصة ضمن المحيط الذي تشتغل فيه، بمعنى أنها لا ترمي إلى تقديمه، بل تتبلور من داخله. فقد حاول فيلم "بين الغياب والنسيان" أن يتشكل من رَحِمِ عالم الصيد البحري التقليدي الذي ينطلق من ملتقى (مصب) الوادي بالمحيط، وكأنه يلج باب المغامرة من فم الغول المفتوح! وبالتالي فالأحداث تنطلق من خلال زاويةِ معالجةٍ أقرب إلى وجهة نظر الصياد الذي يحكي عن ذاته ويشهد على واقعه وزمنه. يصنع المخرج الحركة عبر الكاميرا، ويفعل في الواقع من خلال الكاميرا فتتحول لعبة "الحركة - كاميرا" و"الواقع - كاميرا" إلى فيلم درامي بمقومات واقعية. إذن، يخلق المخرج الحركة في العالم من خلال حركة الصيادين.

- يضيف نص السيناريو عدة مكونات درامية وحكائية إلى الفيلم؛ إذ يتحول، بفعل إرادة المخرج وقدراته وإضافاته الفنية، إلى بنية بصرية غنية ومتماسكة. وذلك ما تحقق في فيلم "بين الغياب والنسيان" حيث انطلق السيناريو الذي أنجزه الراحل أحمد البوعناني من فكرة وثائقية درامية واضحة المعالم، ارتكزت، في العمق، على توليد شخصية من رحم شخصية أخرى: حِرَفِيٌّ يبحث عن مصير حِرَفِيٍّ آخر.

أصبح الممثل هو الباحث، المُقْتَفِي، المتكلم، الشاهد، المغامر، المُسَائل، المثير للموضوع، المحرك للسرد الفيلمي.. لقد كان الواسطة التي تذهب بنا صوب الوضعية "الواقعية/الدرامية". لم يعد الصياد مجرد شخص عادي، بل هو الذي يحكي ما وقع، وما يتصور أن يقع.. وهنا تكمن قوة الفيلم: في الحكي حَذْفٌ لما لم يُحْكَ.. فتحٌ لأفق الدراما.

في فيلم "بين الغياب والنسيان" لا تكمن الدراما في النص فحسب، وإنما في المشروع ككل: مشروع الصيد التقليدي، مشروع الحِرَفي، مشروع البحر.. فما هو ممكن

ومتاح في الواقع، يغذي البعد الدرامي ويقويه، وما هو محبوك في السيناريو يساهم في سيولة المكون الوثائقي ليتشكل البعد الدرامي، والعكس بالعكس: يتبادل المكونان اللعب فيما بينهما.

إن أفقا كهذا قد أتاح لفيلم "بين الغياب والنسيان" أن يقدم نموذجا متميزا في التوليف الفني البصري بين المُكَوِّن الوثائقي والمكون الدرامي وفق قالب مشوق كَسَّر الحدود والفواصل بين الأنواع الفيلمية، وأعطى لداوود اولاد السيد تميزا أسلوبيا جليا منذ بداياته الأولى في مجال السينما، بل جعل الأساس الفوتوغرافي للمخرج خادما مهما لرؤيته الإستيتيقية في مجال السينما، فمع داوود لا يمكن أن نتحدث عن فيلم وثائقي أو درامي خالص، وإنما عن مزج فني بين عدة مكونات سينمائية تختلف جرعاتها من فيلم إلى آخر سواء في أفلامه الروائية القصيرة أم الطويلة.

الفصل الثالث

الأفلام الروائية الطويلة

"باي باي السويرتي"
قناع "الرّاقص" ومجازاته

-1-

من المعروف لدى دارسي الفن السابع وعشاقه أن فن السيرك قد مهد لظهور الفن السابع سواء على مستوى العرض (la projection) أم على مستوى تنمية الأداء الحركي والجسدي أم على مستوى التقنيات...

تحيل ممارسة السيرك على فن التمثيل لأنها تتميز بتنوع وتعدد طرق التحرك، وإدخال عدة حالات وأساليب، والقدرة على التعامل مع الأشياء والفضاء، وإثارة المشاهدين عبر خلق جو من الفرجة الشاعرية بين الناس ورجال السيرك...

وظف داوود اولاد السيد، بطريقة خفية، جَسَدَ الممثل، الراقص، للظهور بشكل رمزي داخل فضاء السويرتي (السيرك مجازا وتجاوزا)، وذلك من أجل طرح

مشكل الخنثى والرجل المؤنث[1].. الذي يدخل في دائرة المسكوت عنه. ظهرت الممارسة الفنية لهؤلاء منذ زمن بعيد حيث انتعشت في فن الحلقة المغربي ومع اعبيدات الرما الذين يؤثثون فرجتهم المسرحية والغنائية براقص ذكر يلبس لباسا أنثويا براقا ويرقص مستعملا كل مغريات الأنثى كالنقاب الذي يخفي وراءه عيونا سوداء لمّاعة غمّازة.. وكلام إيروتيكي مهتاج ومهيج.. ورقص جذاب.. ينقل المخرج هذا العالم محاولا أن يدمج الممثل الراقص في فيلمه من خلال قصة تتيح للتعبير الجسدي تمرير كل ذلك بطريقة مختلفة تتأرجح بين الانكشاف والضمور داخل فضاء "السويرتي" عبر لعبة تخلط أوراق الواقع بالخيال الفيلمي. تعطي هذه اللعبة الفنية للمتفرج

---

[1]- نشير إلى عدة أفلام تطرقت للمتحولين جنسيا والخنثاوات والمتنكرين من الرجال في صفة نساء؛ إذ يمكن أن نذكر:

Certains l'aiment chaud (*Billy Wilder* 1959), **Tootsie** (*Sydney Pollack 1983*), **Madame Doubtfire [Mrs. Doubtfire]** *(Chris Columbus 1993),* **L'Homme au masque de fer** (*Randall Wallace 1998*), **Boys Don't Cry** *(Kimberly Peirce 1999),* **Personne n'est parfait(e)** (*Joël Schumacher, Michael Radford 1999*), **Chouchou** *(Merzak Allouache, 2003),* **Self control** *(Peter Segal 2003),* **La Mauvaise Éducation** (*Pedro Almodóvar 2004*), **Madame Irma** (*Didier Bourdon 2006*)...

إمكانية التعرف على حركات الجسد، جسد الراقص، المدجج بالماكياج الفاقع الألوان، والإيماءات الدالة.. في إطار إحساسات تنحسر في اللعب فوق خشبة "السويرتي" ولا تترك له فرصة التحليق خارج فضائه. فالسويرتي فضاء مغلق/مفتوح، يأتيه الناس من أجل الفرجة واللعب والتسلية.. وينتهي كل شيء في وقت محدد كما يحدث في لُعْبَةِ الحَظِّ التي يدير الراقص دواليب الانجذاب إليها.

-2-

استطاع داوود اولاد السيد أن يجمع في فيلمه "باي باي السويرتي" عدة مكونات فرجوية تاريخية، أَثَّرَ بعضها في تاريخ السينما كالسيرك، وساهم بعضها الآخر في إغناء تيمات الفن السابع كعوالم المخنثين والمتحولين جنسيا والمتشبهين بالنساء والراقصين والشواذ وغير ذلك من الظواهر التي تناولتها السينما كفن حديث مشرع على المهمشين الذين يعانون في صمت.. والفيلم إذ ينفتح على فضاء "السويرتي"، فإنما ينفتح على عالم يضرب في عمق

الذاكرة المغربية. إنه ليس مجرد فضاء للعب فحسب، بل هو مكان للتواصل الإنساني، فيه يلتقي الناس، يرفهون عن أنفسهم، سوق للاستهلاك والرواج التجاري، والتبادل العاطفي.. كما أنه يخفي وراء كواليسه معاناة من يمتهن حِرَفه كما هو واضح في الفيلم.

داخل هذا الفضاء يشتغل "ربيع" الذي يجسد دوره، بكل جرأة واقتدار، الممثل عبد الله ديدان الذي استطاع أن يتقمص دور الراقص (Le travesti) بكل إتقان، وهو الدور الذي يكاد يكون متفردا وفريدا في الفيلموغرافيا المغربية نظرا لعدم قدرة بعض الممثلين على تجسيد مثل هذه الأدوار المركبة التي يتجاوز وقعها حدود الشاشة الفضية ليطال الحياة الشخصية للممثل.

ليست مثل هذه الأدوار بالغريبة عن السينما كما قد يعتقد البعض، فقد أقدم نخبة من الممثلين العالميين على ولوج متاهات مغرياتها رغم المخاطر المحيطة بها؛ إذ تحولوا إلى نساء لتجريب قدراتهم التمثيلية رغم خطر تعرضهم للسخرية.

لم يكن الغرض من دور "ربيع" في فيلم "باي باي السويرتي" إيروتيكيا، وإنما لتجسيد دور نراه مستمرا إلى يومنا هذا في حلقات اعبيدات الرما مثلا رغم اختلاف المقام لأن تلك المهنة انقرضت بعد أن دخلت عدة تعديلات على "السويرتي" انتهت بتحويله إلى معرض تجاري وترفيهي ضخم. فالممثلون الذين تنكروا في صفة امرأة، أو ما عداها، كانوا يقومون، في الغالب، بذلك قصد النجاة من خطر محدق يتهددهم داخل الفيلم.

لم يقدم لنا فيلم "باي باي السويرتي" حكاية من هذا النوع، وإنما حاول، ظاهريا، نقل قصة اندثار وتلاشي "السويرتي" عبر مصائر ثلاث شخصيات متناقضة، جملة وتفصيلا، من حيث المزاج والسحنات والبواطن السيكولوجية. أعتقد أن المؤهلات التعبيرية التي يتوفر عليها عبد الله ديدان أهلته للقيام بهذا الدور الذي رفضه عدد من "الممثلين"، وهو بذلك يعبر عن استيعابه العميق لمهنة التمثيل التي لا يصلح لها بعض الذين يتوفرون على طبائع قارة لأن مثل هذا الدور يتطلب استعدادا نفسيا كبيرا ومزاجا خاصا.

-3-

بالرغم من رفض المجتمع الغربي لجسد وتصرفات المتحولين جنسيا والمتشبهين بالنساء، وحضور ذلك التقليد في المجتمعات الشرقية بطرق متعددة، لمدة طويلة، إلا أن هذا الجسد عاد ليبرز على ساحة الأحداث بشكل مُؤَطَّر ومنظم داخل جمعيات تدافع عن حقه في العيش بحرية.. وهو ما ظل مسكوتا عنه في المغرب رغم تواجد هذه الفئة التي بدأت تنظم صفوفها أسوة بما يقع في الخارج... إن حالة "ربيع" في فيلم "باي باي السويرتي" تتجاوز كونها مجرد دور بسيط في فيلم يحتفي برواد السويرتي، بل تزكية لقوى الجسد المُتَحَوِّل، وإعلانا فنيا قويا عن تجاوز خطوط "المسكوت عنه" والخروج عن سياج السكون والارتكان إلى الظل.

يشحن داوود اولاد السيد جسد الممثل عبد الله ديدان بالرموز الدالة على مجموعة من الإيحاءات والرموز التي تدخل في نطاق "الممنوعات الظاهرة"، فاللباس اللامع، وأحمر الشفاه الفاقع لونه، والماكياج الكثيف، والأكسسوارات

النسائية المنسجمة، والرقص الإيروتيكي، والكلام المؤنث.. دلائل تتجاوز حدود التلميح إلى التصريح.

يقدم جسد "ربيع" أعراض تحولات تنبع من صميم العقليات الجمعية المهيمنة؛ إذ سعت تحولات الإخراج وتنويعاته إلى أن تخلق، عبرها، جدلا متناوبا يطرح على المتلقي وجهة نظر تكشف التبدلات النفسية والذهنية العامة وفق ما يحدث من تقلبات معاصرة وحداثية. إن كل نشاط سيكولوجي، بما في ذلك فن المشاهدة، محكوم بقوانينه الخاصة[1].

يقدم الفيلم جسدَ راقِصِ السويرتي كجسد مضطهد، خاضع، لكنه لا يتوانى عن تقديم عروض مذهلة، مغرية، تمنح الجمهور الباحث عن الأنثى الثاوية فيه فرجة تدغدغ عواطف الناظرين وتخلق في أنفسهم استيهامات وفانتازمات جنسية ضامرة مكبوتة. الكل يرى هذا الخليط الذكوري/ الأنثوي ويتمنى ما يتمناه.. فربيع "شاب" جعل منه الماكياج واللباس والحركات "أنثى/خنثى"، مغرية/مغريا،

[1]-Aldous Huxley; **L'Art de voir**; Petite bibliothèque Payot; Paris; 1970; P: 28.

وهذا ما يطرح إشكالية جنسانية تلامس موضوع "الجنس الثالث" بشكل لا يخلو من شاعرية وتشويق.

تتميز شخصية "ربيع" بتروعها نحو الوحدة والانعزال، وبطابعها الميَّال إلى التشاؤم الحالم، وبرغبتها الباحثة عن الحب كقيمة تجعل الكائن مقبلا على الحياة بكل تناقضاتها. يقدمه الفيلم كراقص محترف داخل فضاء السويرتي، عكس جل الأفلام الدولية التي تصور، غالبيتها، شخصيات من هذا النوع في جو يجعل العلاقة التحولية أو التبادلية بين الجنسين قاب قوسين أو أدنى من التشويه. يقارب السيناريو الذي كتبه الراحل أحمد البوعناني هذا الموضوع بنوع من الحذر الذي يراعي المجال الثقافي لمثل هذه المهن داخل المجتمع المغربي، وهو ما استطاع أن ينقله داوود اولاد السيد إلى المُشَاهِد المغربي بنوع من الاجتهاد البصري الذي يُغَلِّفُ القضية داخل مجال فرجوي اعتاد الجمهور أن يألف فيه مثل هذه الشخصيات، وتلك قوة السينما طبعا: قادرة على التلميح ولو كان الموضوع بارزا.. تُحَوِّلُهُ إلى ظهور يقترب مما تعوَّدَه الناس واستأنسوا به.

هناك من ينظر إلى جسد الراقص بنوع من التشفي، وهناك من يراه من باب المتعة، وهناك من يشتمه.. تساهم هذه التمثلات في جعل المَشَاهِد واللقطات التي تركز على الراقص ذات معنى متوالد يشمل الجسد في كليته: خطوط، إيقاعات، توترات، حركات، تمايلات...

عندما نرى "ربيع" على خشبة "السويرتي" أو أثناء تحضير نفسه داخل الكواليس استعدادا لاعتلاء منصة الرقص واللعب والعمل، لا أعتقد أن ذلك يجعل جسده "محايدا" بالنظر إلى طبيعة العمل الذي يمارسه، بل إن ذلك يأخذ منحى دراميا سواء من خلال أبعاده الركحية أم العلائقية.

-4-

لا ينفتح فيلم "باي باي السويرتي" على السيرك (السويرتي) وعلى المتحولين جنسيا والمتشبهين بالنساء والشواذ (Travestis).. فحسب، بل يضيف عنصر الرقص الرجالي الذي تلتصق صورته ببعض الفضاءات الشعبية كالحلقة وبعض الحفلات الخاصة (لَقْصَارَة، النْزَاهَة، مجتمع

الحرفيين...)، وهو موضوع يدخل أيضا في نطاق التفكه والسخرية والمسكوت عنه.. فكيف صور داوود اولاد السيد الراقص في فيلم "باي باي السويرتي"؟

يفرض إبداع كوريغرافيا خاصة داخل أي فيلم تأملا عميقا فيما يخص الحركة، فجل الأفلام التي تناولت الرقص كانت طرائق إخراجها مختلفة، نوعا ما، عن الأنواع الفيلمية الأخرى. نلمس في فيلم "باي باي السويرتي" تعاملا مرهفا مع الحركة أثناء تصوير مَشَاهِد الراقص، فالكاميرا تخلق لغتها الخاصة كما تتيح المزاوجة بين لغة السينما ولغة الجسد الحية إمكانية كبيرة لتأمل الرقص كمهنة يمارسها "ربيع" من جهة، والرقص الرجالي كمتعة تدخل في سياق "الممنوع/المرغوب" من جهة أخرى.. يتوق إخراج هذه المَشَاهِد إلى وضع حركات ذلك الجسد المشحون بكل الحمولات المكبوتة في إطار منظومة فنية تُسَهِّلُ التعبير بواسطة الحركة أكثر من أي شيء آخر: الحركة أساس المعنى.

حاولت الرؤية الإخراجية المُؤَطِّرَة لهذا النوع من الرقص داخل السينما أن تعيد توزيع الصورة والجسد

داخل الفضاء والزمن، وأن تؤقلم حركات الراقص تجاه الكاميرا بشكل وظيفي. استطاع المخرج أن يمزج بين مكونات سينوغرافية مسرحية، وأخرى نابعة من تراكمات خبرات راقصي "السويرتي" من أجل أن يتساوق الكل ضمن علاقة مناسبة للفضاء والزمن خاصة وأن تلك العلاقة لم تتوقف عن الاغتناء والتطور، فالسينما فن يتجدد من خلال البحث في الحركة، وأظن أن داوود اولاد السيد استطاع أن يجدد السينما المغربية من خلال البحث في عالَمِ "راقصي السويرتي وفنانيه" منفتحا على حقلٍ بِكْرٍ للحركة المهمشة والمنسية.. لأن ضبط مسار هذه الشخصيات يخضع لمزاج إبداعي خاص كما هو الحال بالنسبة للمخرج الإسباني بيدرو ألمودوڤار وغيره. فالعمل الفني لا يتسم بالتسرع ولكنه يضعنا في مواجهة غيرية يتعذر إنقاصها، يضعنا في مواجهة المستحيل[1].

[1]- Michel BOUVIER; **Pour une approche esthétique des films**; in actes des journées d'études sur «**Image et idée**»; 22 – 23 Octobre 1992; Université Cadi Ayyad; Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Beni Mellal; Série: Colloques et séminaires N° 2; P: 54.

-5-

يسعف فضاء "السويرتي" في انتعاش أحلام الباحثين عن فرص الحظ، فاسمه يحيل على ذلك كما ينتعش رواده من الثقافة التي تسير في اتجاه إذكاء فرص الربح المبنية على الرهان، أما بالنسبة للفظة "Forain" فتحيل إلى ممارسات ثقافية شعبية ترفيهية فرجوية تؤلف بين عدة ألعاب بهلوانية واستعراضية إضافة إلى فنون السحر والقمار وألعاب الحظ والمجازفة والمغامرة.. وهي مِهَنٌ لها علاقة بالتنقل والتجوال وعالم الفنانين المتنقلين "Les forains".. فالسويرتي فضاء يلتقي فيه كل المهووسين بذلك والباحثين عن ابتسامات الحظ، الآملين في لحظة انفراج قد يجود بها الزمان بعد طول انتظار؛ إذ أن غالبية المشتغلين فيه محبطون، يعانون في صمت، انطوائيون، تكاد آلامهم وآمالهم تقترب من الفاجعة أو المأساة جراء الإحباط الذي يعانونه، وذلك ما تعكسه مصائر رجال فيلم "باي باي السويرتي" الثلاثة.

-6-

عندما يتناول الفيلم تيمة "السويرتي" فإنه ينفتح، بمعنى من المعاني، على واحد من أهم فنون الفرجة الشعبية الذي تنتعش فيه الثقافات الشعبية بشكل مكثف. وهي ذريعة فنية لتجديد أواصر السينما بفن السيرك عامة باعتبارها علاقة ضاربة في تاريخ الفنين معا، وذلك منذ القرن التاسع الميلادي. فقد احتضن السيرك السينما مبكرا، وكان رجاله أول المستغلين للفرجة السينمائية، الأمر الذي انعكس على السينما ذاتها حيث صورت حيوانات وفناني السيرك واستلهمت عوالمهم (فيلم "السيرك" لشارلي شابلن نموذجا).

راهن فيلم "باي باي السويرتي" على جعل فرجة "السويرتي" في عمق الشاشة الكبرى، وذلك بنوع من التناول النوستالجي المتأسف على وضعها من جهة، والمحتفي بفضائها كبؤرة للمغامرة وصفاء الروح من جهة ثانية. يزاوج المخرج بين كشف كواليس رجال "السويرتي" وتسليط الضوء على ظاهرهم، وهي تقنية سينمائية، ولعبة فنية، تحاول إبراز وجهي القناع قصد رصد مفارقاته:

الانسجام/التناقض، الفرجة/الحزن، السلام/العنـــف.. والتي لا تحتكم إلى كرونولوجية الزمن المتوالية. فالسيارة التي يستخدمها رجال "السويرتي" الثلاثة في تنقلهم من مكان إلى آخر، من هامش إلى هامش، ما هي إلا وسيلة لتكسير روتين الزمن الفيلمي، زمن الرجال الثلاثة، الباحثين عن انتعاشة مأمولة منه لفرجتهم التي ساهم التطور المتسارع لتقنيات الترفيه وانتشار ثقافة الكازينوهات في التخلي عنها تدريجيا.

يعد فضاء "السويرتي" من الفضاءات الجذابة والمغرية لأنه يمنح فرصا كثيرة للدمج بين أنواع وأجناس سينمائية متعددة، وهذا ما حصل في الفيلم الذي جمع بين تقنيات وجماليات امتزجت فيها مكونات سينما الطريق والدراما.. وكأننا أمام سينما تُهَجِّنُ الأنواع من أجل نحت مسارها التجريبي والجمالي المغاير سيما وأنها اختارت التوليف بين "الترحال" و"الاستقرار" من خلال سَفَرِ رجال "السويرتي" خاصة وأن السينما مدينة بالشيء الكثير لعشاق السفر الذين طوروها كفن وكمغامرة.

يحظى "السويرتي" بمكانة خاصة في ذاكرة أجيال كثيرة من المغاربة، فيه تنتعش ذكريات الطفولة والمراهقة.. إنه بالفعل فضاء جذب وإغراء بالنسبة للفنانين، يحمل لدى هذه الفئة من المتفرجين دلالات موغلة في النوستالجيا: يؤجج الفيلم عاطفة التذكر والحلم، ويُوَلِّد في نفسية المتلقي انطباعا شاعريا مليئا بالاحتفاءات، متدفقا بالأحاسيس... فيه، وعلى خشباته، تتجاور المهارات والدناءات، التوتر والسمو، الحيوانية والبطولة.. عَالَمٌ من المتناقضات الإنسانية الطافحة.

-7-

قدم لنا فيلم "باي باي السويرتي" شخصية الراقص من خلال قناعٍ، وتلك لعبة فنية مجازية تخفي حقيقته، إنه شخصية لا تكتمل عوالمها وطبائعها إلا عبر فانتازمات المتفرج واستيهاماته وتصوراته الخاصة، بل قد يشك في طبعها، فيعيد رسم ملامحها بشكل كاريكاتوري أو هجين.. وبالتالي، فكل متفرج يجتهد، بسهولة أو بصعوبة، وفقا لما يروج في محيطه، لتشكيل خطوط تلك الشخصية انطلاقا من الجسد كمعطى،

وما قد يصدر عنه من حركات ودلائل، وإشارات وغمزات.. تمثل في مجموعها امتداداً لذلك القناع المجازي الذي خلقه المخرج وفق رؤية[1] لا تخلو من طابع تشكيلي[2]؛ إذ حقق توازنا بين مواد ومؤثثات "السويرتي" الثابتة، الجامدة، الميتة.. وجسد الراقص المتحرك، الحيوي، الجذاب.. مما أنتج لنا شخصية منسجمة ومقنعة.. لها قدرة كبيرة على خلق الفرجة وحفز المتفرج على توليد أحاسيس ذات بعد درامي وأخرى ذات بعد فكاهي وأخرى ذات بعد ليبيدي.. وتلك قدرة أخرى تنضاف إلى انفتاح السينما على عالم "السويرتي" كفضاء مُفَارِق يسافر المُشَاهِد عبر متناقضاته بالموازاة مع سفر الرجال الثلاثة في الفيلم وهم يبحثون عن فضاءات

---

[1]- نشير أيضا إلى امتداد مجازي آخر للسويرتي في فيلم "عود الريح" وكأن المخرج يريد ألا يقطع خيط الوصل بين ما سبق رَسْمُهُ في فيلم "باي باي السويرتي" وبين ما يقدم في فيلم "عود الريح"... وهو مؤشرٌ يعكس حرص المخرج على انسجام السياقات الدلالية لمنظومته الرمزية وتواترها بشكل مختلف من حيث التوظيف.

[2]- استلهم فنانون تشكيليون كثر عالـم المخنثيـن كموضوع فأنتجوا لوحات لا تخلو من جمالية، ومن أمثال هؤلاء الفنانين نذكر: Bernard BUFFET؛ Jean de SAINT-IGNY ؛Paolo Schmidlin ؛Andy Warhol...

جديدة/قديمة يعتقدون أنها ستتسع لفرجتهم التي تضيق دائرة امتدادها وتؤول يوما بعد آخر إلى الاندثار والزوال.

-8-

فطن المخرج إلى أن جسد الراقص يمثل حجر الزاوية في ثقافة "السويرتي" مما جعله يقلل من ظهوره كي يجعله يساهم في إطالة أفق الانتظار تماما كما يقع في فن "السويرتي"، فالراقص هو الذي يطيل زمن اللعب، ويحفز المغامرين على التنافس والانخرط والنسيان المؤقت، ويؤجج عواطف العشاق.. إن انتباه المخرج لهذه التفاصيل جعلته يفتح اللعبة الفنية على مصراعيها مما أغنى الفيلم على عدة مستويات أشير منها إلى ما يلي:

- التفكير في الحركات والإشارات كمولد للإحساس والخيال...

- إبراز الممثل/الراقص كمدونة (Registre) يصعب الفصل بين حيثياتها الظاهرية والباطنية: حالة نفسية، فنية، مركبة...

- الربط الوثيق بين جسد الراقص ومهنته لعل ذلك يساهم في تغيير رؤية الناس القدحية لمثل تلك المهن...

لم يكن ممكنا لتلك الرؤية أن تتبلور لولا لجوء المخرج إلى استثمار الجسد بطريقة مغايرة ساهمت، بشكل جلي، في عدم التشويش على الرسائل التي أراد الفيلم إيصالها إلى المتلقي، وذلك اعتمادا على:

- جعل الجسد في عمق الاستراتيجية الإخراجية: ضَبَطَ تموضعاته، بدقة، داخل فضاء "السويرتي" خاصة من حيث علاقته بالأشياء والأكسسوارات الأخرى المحيطة به أو التي يحركها...

- تحويل جسد الممثل إلى جسد فني، حساس، فاعل، يتحكم في الفعل والأداء بدقة مضبوطة تمنح الانسجام لمكونات فضاء "السويرتي"...

- التحكم التقني في الجسد قصد إحكام اللغة البصرية التي تمزج بين تقنيات السيرك والسينما: ملاءمة زوايا الالتقاط والتأطير وحركات الكاميرا والإنارة والماكياج واللباس...

- المزج، حَدَّ التماهي، بين الأداء الحركي والفني على خشبة "السويرتي" المُختَلِف عن التمثيل في السينما.. مما يفرض على الجسد تطويع إمكاناته التعبيرية حسب "إكراهات" السينما التقنية دون التفريط في "عفوية السويرتي"...

- نجاح المخرج في تجاوز الأحكام الجاهزة التي تختزنها الذاكرة الجماعية حول "السويرتي".. واستغلالها، داخل السينما، لإماطة اللثام عن قضايا عميقة في اللاشعور الجماعي...

- التأريخ للعبة تكاد تنقرض.. وهي التفاتة تكريمية محمودة لرواد هذا الفن بالمغرب.

- القدرة على الجمع بين عدة مستويات إستيتيقية ورمزية وخيالية.. استطاعت أن تمنح الفيلم فرادته الإبداعية ضمن الفيلموغرافيا المغربية.

هكذا تكون شخصية "ربيع" مجرد قناع مجازي خاص التصق بشخصية الممثل قصد استعادة وحفظ تقاليد فرجوية شعبية كادت جمالياتها أن تتلاشى وسط نسيان تام، وهو أيضا إشارة ذكية إلى مسألة التداخل الجنسي أو شخصية الخنثى المشكل التي يلفها الصمت المطبق في

مجتمع يتسلط فيه "الجنس الواحد" بشكل لا يتيح المجال للإعلان عن أخطاء الطبيعة والبيولوجيا.. ولتبليغ ذلك بشكل فني لا يثير حفيظة "حراس الأخلاق" استثمر فيلم "باي باي السويرتي" عدة تقاطعات وارتباطات جمعت بين السينما وفنون أخرى، وذلك بغرض التمويه.. ومن بين تلك التداخلات نشير إلى ما يلي:

- السينما والسيرك[1]: يحمل "السويرتي"، في صيغته المغربية، عددا من مكونات السيرك العادية والغريبة...

- السينما والثقافات الشعبية: الثقافات الشفهية وغير المادية المنتشرة في فضاء السويرتي...

- السينما والرقص: الرقص الذي يحترفه راقص "السويرتي" تحديدا، وذلك باعتباره كشفا علنيا عن المكبوت...

---

[1]- للاطلاع أكثر على هذه العلاقة نشير إلى:

- Paul Adrian; **Cirque au cinéma, cinéma au cirque**; Paris; Ed. Paul Adrian; 1984.
- Jean Max Mejean; **Les forains ou l'envers du mirage**; In la marginalité à l'écran; CinemAction N°91; CinemAction-Corlet; Condé-sur-Noireau; 1999.

وهي علائق تدور عناصر الجذب فيها حول شخصية "ربيع" المُقَنَّعَة، الملغزة.. فتنساب المعاني والإشارات والالتماعات.. ويتوغل النقد بهدوء مفتتا عناصر خفية في لاوعي الأفراد والمجتمع بشكل يتأرجح بين التستر والظهور...

"عَـــوْدُ الرِّيـــحْ"

الدّراجة. الانتشاء والحركة

-1-

يطالعنا داوود اولاد السيد، رفقة السيناريست المبدع الراحل أحمد البوعناني بفيلم من الطراز الخاص، يحمِّلانه بِكَمٍّ منتقى من الرموز والعلامات الضاربة في المتخيل الجماعي العميق للإنسان المغربي، فإذا كانت درَّاجة "دي سيكا" حاضرة/غائبة في فيلمه الشهير "سارق الدراجة" فإن الدراجة النارية، ثلاثية العجلات، لم تحضر في فيلم "عود الريح" إلا بشكل قليل مع الغياب التام لها في الجزء الأول من الفيلم.

ينتصر عنوان الفيلم لحضور الثقافة الشعبية لدى المخرج والسيناريست معا.. إنه يوحي بعمق التحولات الجذرية التي عرفها المجتمع كما يُؤَشِّر على حقيقة أبعادها النفسية والاجتماعية من خلال شخصية "إدريس" الذي خرج على التو من مستشفى الأمراض النفسية والعقلية،

وشخصية "طاهر" الذي انسحب بدوره، أيضا، من قفص السكنى المشتركة مع ابنه ذي الطموح "الإسمنتي" المحدود، المستسلم لما حوله، الغارق في متاهات البناء الإسمنتية ودوائر الزمن القاسي...

إذا كان "عود الريح" يعني الدّراجة الهوائية في الثقافة الشعبية المغربية فإنه يدل على التطور والتحول والصيرورة.. كما هو الحال بالنسبة لرموز آلية أخرى كالساعة والراديو وآلة الخياطة.. وهي آليات تحيل على الغنى واليسر أيضا، وانسياق المجتمع نحو ثقافة الرفاهية والاستهلاك والسرعة والتغير الاجتماعي والثقافي.. فما هي أهم الحمولات الدلالية لهذه الدّراجة النارية الفريدة من نوعها في فيلم "عود الريح"؟ كيف يمكن أن نقرأ من خلالها مسارات الشخوص والمجتمع معا؟ بأي معنى نعتبرها وسيلة متحركة تشير إلى حركية المجتمع المغربي؟

نعرف أن داوود اولاد السيد يقتفي أثر الحركة السينمائية عن طريق توظيف الآليات المتحركة، وذلك منذ أفلامه القصيرة الأولى: توظيف الدراجة النارية التي تعرف

حضورا في كل أفلامه، تقريبا، فضلا عن السيارة والقارب.. وهو الأمر الذي يعني تنويع فضاءات التنقل والحركة، وتطوير الأسلوب السينمائي لأن كل فيلم يشكل انعطافة في حياة المخرج، وهو بمثابة انعكاس لهمومه التي تنبثق من اللحظة[1] التي يعيشها ودليل على إحساسه بالأشياء المحيطة به.

أعتقد أن ذلك مجرد ذرائع فنية، ووسائل تحيل على مرجعيات المخرج السينمائية الشغوفة بالبحث السينمائي في علاقة الفن السابع بالسفر والمغامرة.. فإذا ما أردنا التنقيب عن تاريخ الدراجة النارية في السينما، نجد أن السجل الفيلموغرافي العالمي حافل بالتجارب التي وظفت الدراجات بشتى أنواعها في مجال الفن السابع كفيلم "الدراجة" للمخرج الصيني "Wang Xiaoshuai"، والأفلام الأمريكية التي استعملت دراجات غريبة وأخرى صممها مهندسون خصيصا لبعض الأفلام كـ"Batman" الذي أخرجه (Robert Butler) سنة 1966، وهناك دراجة "تشي غيفارا"

[1]- François Truffaut; **Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma**; édition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana; Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma; 2 ème édition; Paris 2004; P: 21.

الشهيــرة في فيلــم "مذكــرات سفــر"، وفيلـــم "Le tripoteur" مع (Dary Cool)، وفيلم [الهروب الكبير] "La Grande Évasion" من إخراج (John Sturges) سنة 1962، والذي تفوق فيه النجم ستيف ماكوين...

-2-

تكمن قوة فيلم "عود الريح"، ومعه قوة السينما، في تغييبه للدراجة النارية ما يناهز نصف الفيلم تقريبا. إن حضورها كعنوان للفيلم كان بمثابة التعاقد الضمني بين المخرج والمتفرج. أعتقد أن الإخفاء كان مقصودا لأسباب متعددة يرجع بعضها لاستعراض الشخصيات في بداية الفيلم كتقنية من تقنيات الكتابة السيناريستية، وبعضها الآخر لأسلوب المخرج ذي الإيقاع البطيء النابع من بطء زمن الشخصيات والواقع الذي يؤثر فيها.. وهنا تكمن مفارقة الفيلم، ومعها المفارقة الجمالية للسينما؛ إذ سيتم استعمال الدراجة النارية من لدن أشخاص لا تهمهم فكرة

الوقت، ولا يخضعون لضغوطاته.. إنهم يصنعون زمنهم ولا يصنعهم الزمن.

يراهن فيلم "عود الريح" على قدرة السينما اللامتناهية في الحديث عما لا تُظْهِرُهُ، وهذا ما يفسح المجال لبروز دلالات أخرى تسير عكس مسار "البطل"، "الحاضر/ الغائب". تحمل كل شخصية تنضاف إلى الحوار في السينما نسبة من المكان، محورا خاصا، قناة جديدة، إمكانية للمجال والمجال المُضَاد[1]. يعتبر هذا الأسلوب من أوجه الحداثة السينمائية التي تتمظهر ملامحها في جل أفلام داوود اولاد السيد بجرعات مختلفة، والتي تميل نحو تكسير الدراما الأكاديمية المنحازة إلى المبالغة في استعراض الأجساد والوجوه والبذخ في الديكور والأكسسوار.. فغالبا ما تُتَّهَم أفلام داوود اولاد السيد بالتقشف في الإنتاج، إلا أن ذلك يمنح للجماليات السينمائية حزمة من المعاني، ويساهم في غنى الرموز، ويحتفي بالفراغ كقيمة تحاول الإمساك بالتيه الإنساني على مستوى الوجود.

[1]- Alain Masson; **L'image et la parole**; La Différence; Paris; 1989; P:187.

-3-

تحيل الدراجة النارية المختارة في فيلم "عود الريح" إلى قضية وجودية تتعلق بمصائر ثلاثة أشخاص: اثنان يمتطيانها، والثالثة مبحوث عنها إثر خطاب مكتوب تلقاه أبناؤها، فَهَبَّ أصغرهم للبحث عنها بمساعدة أخيه البكر. وربما ذلك ما تحيل إليه عجلات الدراجة الثلاثة (Le tripoteur) رغم أنها تشير بالملموس إلى الواقع أكثر من أي شيء آخر. فالدراجة دلالة على الأصالة المتطورة التي لا تفرط في الانفتاح على الجديد والمعاصر والحداثي.. وذلك ما جعلها تتجدد من حيث الأشكال في كافة الأوساط المغربية، وتستعين بها كافة الطبقات سواء في قضاء مآربها اليومية أم في الرياضة أم في النزهة.. كما أن للدراجة في التاريخ الاستعماري للمغرب حكاية يعرفها الجميع (دراجة المولى عبد العزيز الشهيرة).

أعتقد أن فرادة شكل الدراجة النارية ذات العجلات الثلاث في الفيلم يعود إلى غرابة الشخوص الذين يمتطونها، وغرابة وضعياتهم، والحالات التي يلاقونها، وكذا غرابة صدفة

اللقاء بين "إدريس" و"طاهر". إن استعدادهما المسبق للتيه أعطى للفيلم بعدا إنسانيا عميقا إذا ما نظرنا إلى وضعهما السوسيو - نفسي، فـ"الحمق" و"الشيخوخة" دلالة على التهميش في المجتمع المغربي رغم أن عمقهما يتجلى في الحكمة النابعة من كليهما، إن طابع العزلة الذي يفرضه المجتمع على هؤلاء الأفراد يجعلهم يخلدون إلى نوع من التأمل والاستبطان الذي يفوق بكثير أولئك المنغمسين في متاهات اليومي بكل تفاهاته. ليست رحلة "إدريس" و"طاهر" مجرد تنقلات بسيطة على متن دراجة غريبة، وإنما هي سفر في أعماق الذات الإنسانية، وانفتاح على حالات تعيش على حافة الحياة. يتضمن هذا الطرح نوعا من الرؤية المستقبلية التي ترمز إليها عجلات الدراجة، الدائرية، المتحركة، بشكل يسترجع معه الماضي البعيد الذي تحيل عليه نوعية الدراجة النارية ذاتها، وهو زمن الشخوص، وزمن الأحداث، وزمن المغرب الذي كان، والذي هو كائن، وربما سيظل ممتدا دون انقطاع نحو زمن يصعب التكهن بمستقبله!

تعتبر الدراجة مطية فنية لاستعراض بعض المظاهر الخاصة في المجتمع المغربي، وذلك في أبعد تفاصيلها الحميمية

كفضاء الحَمَّام الذي يظل مفتوحا على عدد من التصورات والتخيلات.. كما ينفتح الفيلم على عالم الحرف (إعداد حذوة الفرس مثلا)، والمقاهي الشعبية، والأضرحة، والمرابطين بتلك الأماكن الملفوفة بنوع من القداسة الهشة. يساهم ذلك في إعطاء الدراجة بعدا شعبيا يجعلها الوسيلة الأكثر ملاءمة لاقتحام هذه العوالم واكتشافها، وهي المُنَاسِبَة أيضا لحالات الشخوص النفسية، ولزمن الفيلم ككل، زَمَنٌ بطيء لا يخرج عن الإيقاع الفيلمي لداوود اولاد السيد في كل أفلامه، إيقاعٌ أعتقد أنه يتماشى ومجموعة من الأقوال الشعبية الشهيرة التي تحيل على ثقافة الشخوص، ومنها مثلا: "رْخَاهَا الله"، و"اللِّي زَرْبُو مَاتُوا"، و"اللِّي ما دَرْنَهَا اليوم نْدِيرُوهَا غَدًّا".. فالزمن في الفيلم مرتبط بالغيب وليس بإيقاع الحياة المتسارع في المدن الكبرى. إذن، الدراجة النارية وسيط يؤكد أن السينما ترتبط في عمقها بالآلات وبإيقاع الزمن نظرا لقدرتها الكبيرة على بناء عالم درامي يتجاوز الحدود المكانية الضيقة. وأنا أذكر هذا، أود أن أشير إلى فيلم المخرج الأمريكي دڤيد لينش المعنون بـــ"Histoire vraie" (قصة حقيقية)، والذي يصر من خلاله أحد الشيوخ على زيارة أخيه بولاية أخرى على متن

آلة لتقليم النباتات والأعشاب الزائدة لأنه لا يتوفر على رخصة السياقة؛ إذ يرحل بالمتلقي صوب أفق انتظار رحب وفسيح، وفي ذلك تكمن عبقرية السينما. إنها الفن الذي ارتبط وظيفيا بالآلة تماما كما ترتبط الجماهير بوسائل النقل. فقد ساهمت الدراجة في إعطاء فيلم "عود الريح" حركية مهمة برزت من خلال التراڤلينغات الموظفة على مستوى بعض المَشَاهِد واللقطات سيما تلك التي كانت الكاميرا فيها ذاتية تتنقل بناء على متن الدراجة النارية العجيبة. لجأ المخرج إلى تحريك الأشياء داخل الإطارات الثابتة مما ولد الحركة داخل الفيلم بشكل معكوس.

-4-

قد لا نستطيع القول، جازمين اليوم، بأن الدراجة تحيل، في المغرب إلى التطور الصناعي والرأسمالي لأن هناك وسائل تكنولوجية أكثر تطورا ورواجا في المجتمع.. لكنها تحيل في العمق إلى غرابة التحول "التكنو - اجتماعي" المتناقض الذي يركز على كشف التباينات الصارخة لذلك

التبدل الهجين المرتمي في أحضان العولمة المتوحشة، غير المتكافئة. تتجاوز رمزية الدراجة، في الفيلم، رمزية أية وسيلة نقل أخرى مهما انتشرت هيمنتها، وذلك بالنظر إلى قدرتها على اقتحام عالم المهمشين والصناع التقليديين وغيرهم، فالدراجة وسيلة مألوفة في تلك الفضاءات.

بإيعاز من أخيه الأكبر قطع "إدريس" رفقة "طاهر" المسافة الفاصلة بين مدينة الانطلاق (سلا) ومدينة الوصول (الصويرة) على متن دراجة نارية ثلاثية العجلات، نادرة وغريبة، كما أن المغرب ليس معروفا بأسفار من هذا النوع، فغالبا ما دأب الناس على استعمال الدراجات، بأشكالها المتنوعة، لقطع مسافات محدودة أو الاستعانة بها لولوج بعض الدروب الضيقة كما هو الشأن في مدينة مراكش مثلا، اللهم إذا استثنينا بعض المغامرات التي تدخل في سياق التنويع والاكتشاف أو ما يقوم به السياح الأجانب من رحلات. يدخل استعمال تلك الدراجة في الفيلم ضمن سياق المغامرة، فالمغرب ليس مملكة شبيهة بهولندا أو بلجيكا أو الصين أو بعض الدول الآسيوية التي تنتشر فيها الدراجة انتشارا كاسحا تعد الدراجات جزءا

لا يتجزأ من الحياة اليومية للناس، بل يقوم عليها الاقتصاد. إن الدراجة في فيلم "عود الريح" مجرد رمز.. علامة.. محرك سينمائي للسرد الفيلمي.

إذا التفتنا إلى تاريخ الدراجة في المغرب نجد أنها ارتبطت بالبلاط الملكي، وبالطبقات الكادحة أيضا.. وقد استعملها المناضلون أيضا للإفلات من المراقبة والمتابعة، كما سخرها الفارون من العدالة والمتاجرون في الممنوعات لقضاء مآربهم.. وتلك مفارقاتها. أما ظَاهِرُ استعمالها في الفيلم فإنساني خالص: البحث عن الأم بكل ما تحمل رمزيتها من معنى. لقد ساهم هذا البحث الشغوف في كشف اللامرئي لأن الدراجة وسيلة تجعلك تَرَى ولا تُرَى في آن واحد. تَرَى دون أن تمعن النظر، تتمتع وتكتشف حسب السرعة التي تسير بها. تخلق الدراجة بهذا المعنى آلية خاصة من التواصل والتعايش الاجتماعي، وتنتج تماهيا زمانيا فريدا يتجاوز كل التوقعات التي تعاني منها الشخصيات داخل محيطها.

استطاعت الدراجة النارية في فيلم "عود الريح" أن تضبط الإيقاع الفيلمي منذ ظهورها في أول مشهد. أعتقد أن شكل العجلات الدائري يشبه دائرية بَكَرَة (Bobine) السينما كما أن مرونة مقودها تشبه مرونة الكاميرا في الدوران، وما دوران الاثنين إلا علامة على مرونة الحياة مهما بلغت من التعقيد والعنف والقسوة...

بواسطة "عود الريح" (الدراجة النارية) تتكاثف الحقائق في الفيلم: نلامس أثناء تحركها حقيقة كل شخصية من خلال مقاربتها الفردية للحياة. عبر التنقل تتجلى التمثلات وتنكشف رؤى أولئك الذين يلتقيهم "إدريس" و"طاهر". تخترق الدراجة الخطوط الطولية والعرضية للكرة الأرضية كما تخترق الشاشة أيضا، إنها تمنح الحيوية وتولِّد الإحساس بالمشاركة في التنقل لدى المتلقي، وتمنح الفيلم بلاغة خاصة تُنَاسِبُ الحرية والانعتاق من أسْرِ "المستشفى" و"السكن المشترك مع الابن وزوجته" بالنسبة لــ "إدريس" و"طاهر"، فكلاهما يشتركان في البحث عن الحرية والتخلص من براثن الماضي. فإذا ما رجعنا إلى ذواتنا نجد أن "تغيير الجو" بواسطة السفر يشكل

القيمة الكبرى للتحرر. والسفر بهذا المعنى مزدوج: سفر داخلي في بواطن الذات الفردية، وسفر خارجي في البقاع والأصقاع. وما وسيلة السفر إلا واسطة بيننا وبين تحقيق تلك الازدواجية، وذلك ما سعى الفيلم لإبرازه:

ذَاتُ "إدريس" الدراجة النارية

→ ← أماكن التِّرحال

ذَاتُ "طاهر" (عود الريح)

تساعدنا الدراجة على العودة إلى الذات وإلى تأمل الكون من خلال الرحلة الممتدة عبر الشاشة الكبيرة: على هذه الشاشة، وداخل الحياة، تتيح الدراجة حرية أكبر للتصوير، حرية أكبر للحركة.. تُرَاكِمُ الأجساد الممتطية للدراجة، أو بالأحرى، الأجساد القابعة فوقها، رُكَاماً من المعاني يمنح للحداثة السينمائية أفقا خصبا للانتعاش. فالدراجة لا تتحرك إلا وهي حاملة معها لنسائم الحرية.

-5-

إذا ما عدنا إلى مرجعيات مؤلفي الفيلم، كاتب السيناريو الراحل أحمد البوعناني والمخرج داوود اولاد السيد، نلاحظ أن الأول عايش زمن الظهور النادر للدراجة في المغرب، حينها كانت رمزا فعليا للغنى والتميز؛ أما الثاني الذي لا يبعد عن زمن الأول بالكثير، فقد عاش طفولته في مدينة لها تقاليد عريقة مع الدراجات العادية والنارية سواء بالنسبة للأفراد أم الأُسَر والعائلات، وهذا ما لم يتغير بها رغم هيمنة وسائل النقل الحديثة حيث حافظت الدراجة على حضورها كرمز للمقاومة والأناقة والمغايرة...

رغم فقدان الدراجة لبعض بريقها فقد استطاعت أن تحتفظ على بهائها ورونقها، إنها وسيلة للتنقل والرياضة والنزهة والتسلية كما تؤشر اجتماعيا على نقص الإمكانيات المادية لدى بعض الفئات، وذلك ما يكشفه الفيلم بجلاء، فـــ"إدريس" و"طاهر" لا يمتلكان المال الكافي لتحقيق ما يرغبان فيه كالمبيت في فندق، مثلا، مما اضطرهما لقضاء إحدى الليالي في الحَمَّام.

كانت الدراجة النارية بالنسبة لهذا الثنائي علامة على الاستقلال والتحكم في الرغبة إضافة إلى تعريتها في كشف التطور/التخلف الاجتماعي الذي يعرفه المغرب من خلال الأماكن التي تمر عبرها.. إنها لم تكن مجرد وسيلة في حياتهما، بل أنعشت النرجسية الفردية المتدهورة أصلا لدى كل منهما. فبالرغم من اكتفائهما وقناعتهما المادية فإن سفرهما يعني التوق إلى التغيير، وهذا كافٍ بالنظر إلى كونهما يعيشان على الكفاف والعفاف اللهم إذا استثنينا مساعدة بعض أصدقاء "طاهر" القدامى وزملاء مهنته أو الأخ الأكبر لـ"إدريس"، الميكانيكي الباحث عن المال واللذة.

-6-

ساهمت الدراجة النارية في توضيح اختيارات "إدريس" المنقادة نحو كل ما هو عصري، وميولات "طاهر" المنشدة إلى كل ما هو تقليدي... إن الدراجة بهذا المعنى برزخ بين عالمين متباينين تَبَايُنَ المناطق المغربية التي تقطعها متجهة صوب مكان وجود الأم. يمكننا

"عـــود الريح" من الوقوف على المظاهر المتناقضة في المجتمع المغربي: مدن وقرى، أزقة وشوارع، مساحات شاسعة مفتوحة على التيه والضياع، نساء ورجال تختلف مصائرهم داخل الحياة، تصورات عصرية وأخرى تقليدية، أحياء وأموات، قباب وأضرحة، مهن وأقدار... إمكانيات واحتمالات كبيرة لتنويع التصوير، ترحالٌ دائم للكاميرا وتغيير قلق لزوايا النظر، وتلك متعة سينمائية فريدة تُوَلِّدُهَا متابعة سَيْرِ الدراجة وتنقلاتها الدائمة عبر أماكن التصوير.

-7-

لم تكن الدراجة في فيلم "عود الريح" أيقونة ثابتة فحسب، وإنما مثيرا للفعل السينمائي ومحركا للصيرورة الفيلمية: تتعدد أساليب السرد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات[1]. أراد الفيلم أن

[1]– عبد الله إبراهيم؛ **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**؛ المركز الثقافي العربي؛ بيروت – الدار البيضاء؛ 1990؛ ص: 116 (بتصرف).

تكون الدراجة رمزا للاستقلالية والتحرر والتيه والبحث المتواصل عن "المفقود" وعن "الذات".. وأداة للترحال بعد مرحلة من الاستقرار غير المطمئن.. لقد تَمَكّنَ الفيلم من تحقيق قفزة نوعية في المسار الذاتي للمخرج داوود اولاد السيد وفي صيرورة السينما المغربية خاصة وأنه جَرَّبَ توظيف وَسِيلَةٍ طالما استعملتها السينما العالمية، واضعا إياها ضمن السياقات المقبولة للثقافة المغربية.

"طرفاية.. باب البحر"

جماليات الانتظار

-1-

تطرح أفلام داوود اولاد السيد في عموميتها مشكل تداخل الأنواع الفيلمية بشكل يجعلها تمزج بين عدة أساليب ومدارس واتجاهات، بل وتنسج عالمها من جُمَاع نوعين سينمائيين أو أكثر، وهذا ما يجعلها ممتدة ومفتوحة من حيث الرؤية والأسلوب، غير منفصلةٍ عن بعضها من حيث التيمات والطروحات والتناولات والشخوص.. فكل فيلموغرافيا المخرج تمتح من الأعماق والكيانات، الراسخة، في الثقافة المغربية، المنحازة إلى المهمشين والمقصيين من أبناء الطبقات الاجتماعية "السفلى".

ونحن بصدد تناول فيلم "طرفاية.. باب البحر" تواجهنا تساؤلات عديدة تخص الجانب السوسيولوجي في الفيلم سيما وأن أفلام المخرج تحتفي بنوع خاص من المواضيع

الاجتماعية التي تختلف كثافتها من تيمة إلى أخرى مما يجعلنا أمام مقاربة جديدة للسينما الاجتماعية أو الفيلم الاجتماعي رغم المشاكل الإبستيمولوجية المرتبطة بتعريف هذا النوع من الأفلام، فهل يصور داوود اولاد السيد الحالة (الوضعية) الاجتماعية داخل المجتمع أم يهتم أكثر بالصراعات الاجتماعية؟ كيف يستطيع المخرج الحفاظ على حيوية الحبكة الدرامية خصوصا وأنه يختار التصوير بأماكن توحي بالتوثيق أكثر من الدراما؟ إلى أي حد يمكن اعتبار فيلم "طرفاية.. باب البحر" فيلما اجتماعيا؟ هل انطلاقا من ملامسته لظاهرة الهجرة السرية التي تنطلق من شواطئ المحيط الأطلسي أم من الأجواء المحيطة بتلك الظاهرة كالفقر والدعارة والمهن الهامشية والبطالة المقنعة؟ كيف استطاع الفيلم تحويل هذه الظواهر إلى فرجة سينمائية متميزة؟

-2-

يقترح علينا المخرج في هذا الفيلم مزيدا من اللمسات الفنية الخاصة التي تحاول "توليف الفراغ" الذي يهيمن على

أمكنة التصوير: بعض المنازل المترامية، وما دون ذلك فراغ في فراغ. شخوصٌ يرتبطون ارتباطا "حميميا" أو "قهريا" بتلك البنايات الواطئة المتواضعة، يؤثث كُلٌّ واحد منهم الفراغ بنوع من "التناسب الصامت" مع المحيط. ربما، قد تثيرنا مشاهد الفتاة "مريم" (ثريا العلوي) وهي تخترق ذاك الفراغ الصحراوي حاملة حقيبة سفرها الخفيفة، الفارغة إلا من بعض الثياب ومبلغ نقدي تصبو من خلاله إلى إنقاذ نفسها من الفراغ الدائر حولها: فراغ عائلي، عاطفي، مادي، روحي... يقدم المخرج مَشَاهِد فنية تحيل على المأزق المغربي من خلال بُعْدِه الأنطولوجي وشرطه الاجتماعي المأزوم، مُوَظِّفاً الرموز الدلالية المحيطة بالشخوص والأماكن بشكل يحيل على الثقافة السائدة كما يحفز الصور المعيشة للبروز جنبا إلى جنب أمام الصور المُتَخَيَّلَة. خلقت قدرة التقنية السينمائية الموظفة داخل الفيلم علامات يصعب جدا فصلها عن الواقع، لكن الحامل (الوسيط) الفيلمي حَوَّلَهَا إلى نظام سردي ورموز فيلمية أبعدتها عن ثقل الواقع الاجتماعي.

لا يكتمل أفق الانتظار في فيلم "طرفاية.. باب البحر" إلا عبر التوهم: وَهْمُ الحقيقة الاجتماعية. أعتقد أن

فهم ذلك لا يتأتى إلا من خلال قراءة فيلمية تستند إلى مرجعيات المجتمع الذي أنتج هذه السينما، فإذا أسقطنا بعض الخلفيات النظرية غير الملائمة على الواقع المغربي فقد يؤدي ذلك إلى نوع من العماء الذي يقع في مطبات القراءة الفيلمية البائسة.

-3-

لا يخلو الفيلم من بعض المَشَاهِد السوداوية والإيحاءات الشاعرية:

- بحث الطفل عن أبيه الغائب: ترتبط فكرة الطفولة لدى المتفرج الراشد بفكرة الصفاء، فعندما يضحك أو يبكي.. فإنه في الحقيقة يشفق شخصيا على "براءته" المفقودة[1].

- إعلان "مريم" عن شوقها للبحر، وهو ما يثير أحاسيس التعاطف والحنين والرومانسية في نفسية المتلقي...

---

[1]- François Truffaut; **Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma**; édition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana; Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma; 2 ème; Paris 2004; P: 40.

- حب أحد الشخوص الرئيسيين "حسن" (محمد بسطاوي) لمريم، وهو سارقها الأول...

- توظيف رمزية الطيور والأقفاص...

كما يخيم على الفيلم بعض من اللاتواصل بفضل انطوائية الشخوص على ذاتها، وفراغ المكان شبه المعزول، وطغيان الروتين والتكرار.. إلا أن ذلك لم يقطع الصلة بين الناس، فقد أراد المخرج توظيف كل تلك المؤشرات لخلق "إستيتيقا الهدوء" عبر تضمين الفيلم لقصة حب تبدأ بالسرقة والتدليس وكشف استغلال الضابط العسكري لسلطته من خلال التورط في التهريب والسماح للأجانب بالصيد مقابل الماء وأشياء أخرى.. للدلالة على نوع آخر من التواصل القائم والمستمر بين الناس.

تساهم هذه المعطيات، وغيرها، في تأجيج عبثية اليومي الذي يخضع لمراقبة صارمة تُمَهِّدُ للتجسس والحذر والعنف وسيادة الممنوع في جَوٍّ مُطْبِقٍ من السكوت والتواطؤ؛ إذ يخال المُشَاهِد العادي نفسه أمام مَشَاهِد ترصد الوقائع اليومية المكرورة في "قرية" شبه منسية، لكن

الغور الفني يُحَوِّل تلك الوقائع إلى مجازات تشير إلى أن الجميع في مترل "جميل" وبسيط يحوي أقفاصا لأنواع كثيرة من الطيور الجميلة الشادية.

يركز التناول الحكائي لفيلم "طرفاية.. باب البحر" على أسس جمالية مؤنثة تضع الأنثى في عمق السرد الفيلمي. تمتح الحكاية الفيلمية قوتها من سلطة التسلسل الذي يترع إلى إزالة درامية الواقع وتعويضه بمسحة من الباروديا تضع التقابل بين الذكر والأنثى في صميم اشتغالها. فالمرأة جميلة ولطيفة إلى حد السذاجة (حسن النية) أما الرجل فشرير ومخادع ومستغل... يمكن أن يروق هذا الوضع بعض المشاهدين لكنه يخلق نوعا من الازدواجية الجمالية التي تضع الفيلم في سياق الحكايات الكلاسيكية التي تقوم على التضاد بين ثنائية الخير والشر؛ إذ تنتصر "مريم" الخيِّرة على كل من يحاول استغلالها أو اغتصابها.. فتواجه البحر في نهاية المطاف وهي تقبع في قارب تتقاذفه أمواج المحيط الأطلسي! لم يسلك الفيلم الطابع التقليدي على مستوى سرد الأحداث وإنما حاول اتباع تسلسل يضعها في سياق الزمن الراهن.

إذا كانت فنون الحكاية تقوم على ما هو خارق على مستوى الواقع المتخيل، فإن فنون السرد الحديثة تنهض أساسا على إعادة تنظيم هيكل الحكاية، وتكوين عالم ذي مستويات متعددة، لا تشكل الحكاية فيه إلا عنصرا من بين عناصر أخرى منافسة، يتمرأى كل منها في مرآة الحكاية، وقد يتماهى فيها، فتتداخل تلك العناصر الزمانية المكانية بوصفها أطرا عامة لأفعال الشخصيات[1].

-4-

يشير غادمير "Hans-Georg Gadamer" إلى أن أفق التلقي يتكون من الأحكام المسبقة للمتلقي ولا يشترط فقط الأحكام الذوقية، بل يتجاوز ذلك إلى ما هو أخلاقي. فإذا كانت أفلام داوود اولاد السيد لا تحظى بشعبية كبيرة في صفوف الجماهير رغم احتفاء النقد بها فإن ذلك يعود، في تقديري الشخصي، إلى عدم دغدغتها لأفق التلقي لدى

---

[1]- عبد الله إبراهيم؛ **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**؛ المركز الثقافي العربي؛ بيروت – الدار البيضاء؛ 1990؛ ص: 18.

هؤلاء على مستوى اللعب بالعواطف والأهواء والميولات، كما يرجع ذلك أيضا إلى طريقة توضيبها، وإيقاعها المختلف عن الأفلام التي يميل إليها الجمهور العريض.

مثلا، بالرغم من تناول فيلم "طرفاية.. باب البحر" لظاهرة "الحريگ" وتهريب البشر فإن القصة لم تأخذ الطابع الذي ألفناه في بعض الأفلام التي تناولت تلك الظاهرة. فقد تجاوز الفيلم، جماليا، الطابع العادي لأطر التلقي بتقديمه المسألة في قالب مختلف وذكي ينتقد بهدوء بليغ الأطراف المسؤولة، ويتجاوز التناول السينمائي البسيط لتلك القضايا المصيرية. لا تتأسس تلك المغايرة الفنية على مستوى التقديم فقط، وإنما على مستوى الذكاء الذي يروم التأثير من خلال الاكتشاف، وتطوير أفق الانتظار عوض إغراقه في إصدار الأحكام السلبية منذ البداية، الأمر الذي قد يقوض منظومة التلقي ككل.

إذا كان تلقي فيلم "طرفاية.. باب البحر" لم يخلف صدى كبيرا لدى الجمهور العريض بالرغم من تناوله لقضية اجتماعية حساسة في المجتمع المغربي فإن مرد ذلك يعود إلى

كونه فيلم أحداثٍ محكومة برؤية خاصة لمؤَلِّفَيْن: كاتب السيناريو والروائي يوسف فاضل والمخرج داوود اولاد السيد، زد على ذلك المسار الإنتاجي الذي خُطِّطَ للفيلم من قِبَلِ الممولين (شركة الإنتاج المغربية - الفرنسية التي حصلت على منحة التسبيق على المداخيل، والمنتج الفرنسي المُسَاهم، والقناة الثانية...)، وهي عواملٌ أثرت في عدم رواج الفيلم داخل منظومة التوزيع والاستغلال الوطنية التي دأبت على توزيع عينة خاصة من الأفلام المغربية، وجعلته يُسْتَهْلَك بشكل قبلي من طرف جمهوره المفترض بالرغم من جدية طرحه، وتعقد إشكالاته، وجمالية مشاهده ولقطاته، وتنوع منظومته الرمزية التي راهنت على جَعْلِ الرمز عالما من التصورات غير المباشرة[1].

---

[1]-جيلبير دوران؛ **الخيال الرمزي**؛ ترجمة: علي المصري؛ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع؛ بيروت؛ 1991؛ ص: 11.

-5-

تعتمد إستيتيقا فيلم "طرفاية.. باب البحر" على إحداث توازن بين الإطارات (Les cadres) العادية، في السينما والحياة معا، فقد كانت لدى المخرج نية ضرب "الجاهز" حول الهجرة السرية انطلاقا من تغيير فضائها المرتبط ببعض مدن البحر الأبيض المتوسط، وذلك منذ اللقطات الأولى للفيلم. اعتاد التلقي السينمائي على تتبع خط يفضل المطابقة، لكن الفيلم يفاجئه بالعكس، مقتحما فضاء مغايرا لا يألف المُشَاهِد الحديث عن مآسيه إلا نادرا بفعل السكوت المقصود أو التناسي المضاعف. إن الغنى الجمالي الذي تبرزه الإطارات المتوالية في فيلم "طرفاية.. باب البحر" لا يشير فقط إلى الواقع (الحياة) عبر تلك المكونات، وإنما عبر الانتظارات التي تحققها الرموز المُشَكِّلَة لها، وبذلك تزداد انسيابية الإطارات لتخلق واقعيتها الفنية الخاصة فاتحةً أفقا جديدا لجماليات التلقي ما دام أن المُشَاهِد يشكل رؤيته للواقع وفق إحالته "الواقعية/الفيلمية" رغم عدم مشاركته في الحدث.

يضعنا الفيلم، وفق ذلك الأفق، أمام إواليات مغايرة لتصوير الحقيقة الاجتماعية رغم تشابه التيمات والأشكال التي تدور في فلكها. ساهم الديكور العام للأحداث في تغيير رؤيتنا للهجرة، بل منحها هوية جمالية مختلفة تسير عكس المعتاد والمُسْتَهْلَك. فإذا كان الفرد يُطَبِّعُ علاقته مع واقعه وفق معطيات الجماعة التي ينتمي إليها، فإن ذلك لا يحدث في السينما: قد تفاجئنا دائما. بمعنى أن فيلم "طرفاية.. باب البحر" يمتح مَعِينَه الجمالي تيماتيكيا من الأحداث الاجتماعية لكنه يقدمها سينمائيا وفق قالب جمالي وتقني.. يتوخى الابتعاد والانفصال عنها وكأنها تحدث في مكان مفترض.

تشير كل الوقائع الفيلمية إلى أن داوود اولاد السيد قد سعى عبر وسائل فنية متعددة إلى أن يكون فيلمه الاجتماعي "طرفاية.. باب البحر" مغايرا: فضاء الهجرة، علاقات الهيمنة، الشروط الاجتماعية للشخوص، وضع الأطفال... فبالرغم من اشتراك الفيلم مع بعض الأفلام الأخرى التي تناولت الهجرة السرية في عدة مسائل كالتركيز على الوضع العائلي والأسري للمرشحين لها،

وما ينتج عن ذلك من تفككات وفظاعات واختلالات اجتماعية.. يظل التميز الجمالي قائما من حيث المعالجة البصرية والاختيارات الفنية.

قَدَّمَ السيناريو من ناحيته كل الممكنات الداخلية التي جعلت جل الاختيارات "طبيعية" إلى حد مقبول بالمقارنة مع أفق الانتظار الذي يميل إلى معالجة كل ما هو اجتماعي بناء على ضوء الأسئلة العائلية. فبالرغم من أن الأسرة كانت هي الغائب الأكبر لدى الشخوص الرئيسيين إلا أنها حاضرة بقوة في حديثهم وطموحاتهم. إنها مرجعيتهم "الحاضرة/الغائبة"، ولو كانت تحيل في الفيلم إلى ما "ما يلجأ إليه الإنسان" عند الحاجة أو التعب أو ما سواه: إن البحث عن الأب المفقود أو الميت أو المختفي، أو الطموح إلى الزوج/الزوجة، أو العشق غير المتكافئ، أو استغلال النفوذ بغرض الوصول إلى الممارسة الجنسية، أو الهروب إلى بيت الدعارة.. وسائلٌ قلقة للبحث عن الاستقرار الأسري والعائلي، وما طَرْحُهَا في الفيلم بهذا النوع من "المُجَانَبَة" إلا إحالة مضمرة على التفكك العام الذي تعانيه الشخصيات ويتأثر به المجتمع سلبا. أليس الموضوع المستتر

للفيلم هو التفكك؟ أليس ذلك أصل المآسي التي تكابدها شخصيات الفيلم؟

يكشف المتفحص لأفلام داوود اولاد السيد بأن غالبية شخصياته الفيلمية منقطعة الجذور العائلية، تعاني من افتقادها للحميمية الأسرية مما يؤثر على نفسيتها.. وهو الأمر الذي يساهم في انطوائيتها.

-6-

يؤكد جيرار جينيت "Gérard Genette" أن الحافز المُؤثر في العمل الفني لا يخلو من وهم الواقع. فصورة المجتمع التي يقدمها فيلم "طرفاية.. باب البحر" تحمل في ثناياها أهم مفارقات الأسرة المغربية: التشعب، التحول، الاختفاء، الذاكرة، الصراع.. وهي مؤشرات دالّة على ما يمور فيها من مشاكل، وعلامات مجازية تعطي صورة على ما يقع في المجتمع، بمعنى أن ذلك يحدث أيضا في الأسرة السياسية وفي الأسرة الكبيرة.. فحالة اللانسجام هي القاعدة السائدة. تقودنا هذه التيمات إلى القول بأن الفيلم

يرصد جزءا من التحول الاجتماعي، لا من خلال إضاءته فحسب، وإنما عبر الإحاطة بالعوامل المساهمة في إنتاجه، فسينما داوود اولاد السيد تحتفي كثيرا بالقضايا ذات البعد الاجتماعي الإنساني أسوة بمثيلاتها العالمية الشبيهة.

-7-

يقدم الفيلم تمييزا واضحا بين الطرح السياسي لقضية الهجرة والطرح الاجتماعي، فالقيمة الاجتماعية للأحداث تغطي على وجهة نظر المخرج السياسية رغم أن الاثنين (الاجتماعي والسياسي) يتداخلان بشكل جدلي يؤدي إلى اختلاط وظيفتيهما وخلق نوع من التشويش السيميائي. ولتوضيح ذلك، لجأ المخرج إلى تَوْرِيَّة المكون السياسي عن طريق تصوير الحياة اليومية والابتعاد عن طرق الاستهلاك الإعلامي التي عالجت موضوع الهجرة السرية.

يولد ذلك الطرح تناقضا يتعلق بالظاهرة الأسرية على مستوى المجتمع، فالمحور الجامع بين جل الشخصيات الفاعلة في الفيلم أساسه تلك السيدة

العجـــوز (عائشة ماه ماه) التي كانت تلعب دورا ملتبسا يطغى عليه موقف "الأم المفقودة" رغم مخالفتها القاعدة: بيتها مشبوه. أعتقد أن فيلم "طرفاية.. باب البحر" لايخرج عن مجموع أفلام داوود اولاد السيد من حيث إعطاؤها مكانة خاصة للأسرة المغربية وتناولها للمجتمع السفلي. ويرجع ذلك إلى سبب مزدوج:

- تشكل العائلــة (والأسرة) المرجع الأســاس، والنموذج المستمر والممتد لكل الذين يعانون من الفقر والتيه والتهميش.. سواء كانوا في حضنها أم غابوا عنها... وذلك ما يجعل هذا النوع من الأفلام الاجتماعية ذات قيمة متميزة وتحظى بالاهتمام الخاص من طرف النخبة: أفلام ذات اشتغال مغاير.

- كانت العائلة منذ القرن الماضي في قلب رهانات التحول والتعديل والتنظيم الاجتماعي في المغرب؛ إذ أرادت الدولة أن تراقبها بشكل واضح. فالأسرة مرجع معياري يمكن أن ينقذ القيم من الانهيار والاندثار ويحافظ على المعنى داخل المجتمع، وتساهم في ترهين وظيفة الأفراد

وتجديد أدوارهم القاعدية، وقد تمظهر ذلك في الفيلم عبر نموذجين: المرأة (نعيمة إلياس) التي تبحث عن زوج شرعي يحمي عرضها؛ وتراجع الضابط العسكري (محمد مجد) عن "اغتصاب" الفتاة "مريم" رغم استسلامها له تحت ضغوطات مختلفة، وذلك لتأجج العواطف الأسرية في نفسه باعتباره رب أسرة تضم فتاة لا تختلف عن سنها.

في نفس السياق يشير الفيلم إلى أهمية هذه التيمات الاجتماعية في إعادة إنتاج مختلف المقولات الإيديولوجية التي تساهم في توطيد أو اجتثاث القيم العليا للجماعة. مثلا، يتدخل المحيط السوسيو – ثقافي والجغرافي والعزلة الاقتصادية في تشكل الإطار العام لأسلوب العيش المنتشر بين الناس. فالبداهة الطبيعية لبعض الظواهر سرعان ما تساهم في توليد الوهم الاجتماعي وخيانة النموذج المأمول إلا أن انتباه السينما لذلك يجعلها لا تمر دون تأثير في محيطها الأصل، بل يدفعها نحو إثارة حساسية الجمهور ولو بشكل محدود أو يقودها نحو مسار خاص على مستوى المهرجانات مما ينعكس على نسبة رواج الأفلام ذاتها.. وهذا مصير جل أفلام داوود اولاد السيد باعتبارها تراهن على رمزية ذات

شفرات خاصة. بمعنى أن البحث عن النماذج "المُبْعَدَة" من طرف "الأسرة المعيارية" كالقوادة والتهريب والارتشاء والسرقة والتحايل.. وكل من يحترف مهنا "مشبوهة" في نظر المجتمع، يخلق فضاء جماليا مغايرا داخل السينما بغض النظر عن موضوع "الإِبْعَاد الاجتماعي" الذي يولد تلك التجربة. وإذا ما أردنا تعميق النقاش أكثر حول هذه الأطروحة، نشير إلى أن الفضاء (الديكور) الذي يحتضن أحداث فيلم "طرفاية.. باب البحر" يشبه في حد ذاته ملجأ لكل المبعدين: فضاءٌ انتقاليٌ يختلي فيه كل من يرغب في انتظار دوره استعدادا للظفر بفرصة الهروب إلى ما وراء البحر.. فضاءٌ تتحكم فيه مَافْيَا التهريب التي تراقبها قوى أخرى يعرفها الجميع ويسكت عنها الجميع أيضا!

-8-

في سياق مسألة الذاكرة وعلاقتها بالواقع المعيش يمنح فيلم "طرفاية.. باب البحر" حيزا سمعيا بصريا هاما لذاكرة التهريب والمهربين، وما يعتمل من خبايا في الكواليس، وما

يدور بينهم وبين زبنائهم من علاقات، وهي ذاكرة خصبة ما فتئت تترسخ في صمت ضمن خريطة الذاكرة المهمشة والمسكوت عنها في المخيال الجماعي العام. يشكل مسار الفتاة "مريم" في حد ذاته سِجِلاً ثَرّاً يختصر القول في هذا الباب ويحرره في آن واحد. يعني القول، هنا، أثر المحتوى الكلامي داخل الذاكرة التي نعتبرها، بمعنى من المعاني، تجليا من تجليات الواقع الاجتماعي.

إذن، حَكَمَت الذاكرة، في ارتباطها بـــ"أسرة المهربين"، المرجعية الاجتماعية للشخصيات، وأدارت إراداتهم المتصارعة مما بَيَّنَ أن قيمة الفيلم الاجتماعي تكمن في نية مؤلفيه (السيناريست والمخرج) الرامية إلى أن تكون التيمة المهيمنة محكومة بما يشبه شهادات الشخوص على الوضع الاجتماعي القائم، وذلك ما انعكس على التقطيع الفيلمي الذي أوْلَى أهمية قصوى للإطار الثابت وكأن المستقبل القريب لا يبشر بأي تغيير مرتقب!

يستثمر فيلم "طرفاية.. باب البحر" جدلا دراميا يقوم على الصراع بين الوهم والحقيقة.. فالكاميرا تسعى

لرصد الأوهام المرتبطة بالهجرة عبر اقتفائها لمسار "مريم" الحالمة بالخلاص، والتي لم تكتمل فرحتها بالوصول إلى "بر الأمان" بعد أن تحولت في عرض المحيط الأطلسي إلى مشروعِ ضحيةٍ جديدةٍ يتصارع حولها مغتصبون آخرون.. فما أن تنفلت من "لحظة اغتصاب" حتى تواجه أخرى أكثر شراسة.. هكذا كلما توهمت النجاة تصطدم بحقيقة جديدة تضعها في شرنقة الأزمة.

رغم نسبية هذا التأويل، نشير إلى أن السينما تنتج "وهمها الخاص" انطلاقا من هشاشة الحقيقة التي تستقيها الأفلام من التجربة اليومية للشخصيات؛ إذ كلما تَمَّ حَصْرُ صورةٍ ما إلا وتتسرب إليها نسبة من الواقع، قد لا تكون في حسبان المخرج، فيصبح المتلقي أمام لعبة فنية من قبيل "حقيقة لا تصدق" (Invraisemblable mais vrai)! فبالقدر الذي تتوالى به هذه الصور المتضافرة لخلق شروط مقبولة للوهم الواقعي، ترتسم مسارات جديدة لبلورة المزيد من الأوهام المعكوسة...

أعتقد أن في هذا الاتجاه يمكن أن يمتد أفق التأويل الفيلمي ليشمل أفلام داوود اولاد السيد وبعض المخرجين الآخرين، من خارج المغرب، كما هو الحال بالنسبة لعبد الرحمان سيساكو وعباس كياروستامي ورشيد مشهراوي والمرحوم رضوان الكاشف وغيرهم.

-9-

تتغيــــي كاميرا داوود اولاد السيد مجاراة الوهم الفيلمي عوضا عن عرض الواقع. ربما قد نعتقد بأن فيلم "طرفاية.. باب البحر" يدخل في سياق السينما الواقعية التي تفترض تمثل الواقع انطلاقا من علاماته الواضحة، المُشِيرَة إليه كما هو، ولكن كثافة هذا التوظيف الفني يضعنا وجها لوجه أمام "حقيقة فيلمية" مغايرة. فلا يمكن أن نُصْدِر الأحكام على الفيلم إلا تحت تأثير الإحساسات الذاتية التي تتنامى بفضل تسارع حركات الكاميرا. إن انسياب الوقائع الفيلمية يُحَوِّلُ التلقي إلى حقيقة يتفاعل معها المتلقي بنوع من التصديق خاصة عندما يتعلق الأمر

بعرض بعض "المَشَاهِد" التي تجعل الزمن رتيبا تماما كما هو الحال في فضاء الصحراء: الزمن زمن المكان. أقصد أن تأثير الواقع يوشك أن يصبح حقيقة بالنسبة للمتلقي خاصة وأن المتفرج في السينما يقرأ الحكايات بطريقة مختلفة، سيما وأن من يكتبها سيصبح بدوره متفرجا سينمائيا[1].

نخلص إلى أن المعالجة السينمائية للانتظار تطرح على الناقد، كما على السينمائي، عدة تحديات، فتصوير حالـــة الانتظار في تجلياها النفسية والعاطفية والوجدانية.. قـــد لا يخلو من مغامرة نظرا لارتباط ذلك بالبؤس الإنساني والاجتماعي في أعمق تجلياهما. إن رصد الانتظار كحالة وجودية صادمة يتطلب إعمال مجهود كبير لتجريد الظاهرة من بداهتها الخاصة.

أثناء محاولته رصد تلك التجليات كشف لنا الفيلم عن مدى عنف الحياة، ومأساوية ثقلها على الشخوص (الطفل، الفتاة، الضابط العسكري، النساء...)، وكأنه يذكرنا بحتمية

1-Bertolt Brecht; **Sur Le Cinéma...**; Arche; collection: «Travaux»; Numéro 17; Paris; 1970; P: 165-166.

الاستمرار، ولو كان ذلك وسط بحرٍ هائج نواجه فيه مصيرَ قيادةِ قاربِ صيدٍ ونحن لا نمتلك الخبرة الكافية لذلك!

ها هي "مريم" التي لم يسبق لها رؤية البحر! فجأة، قد أتاها دفعة واحدة!

لم يكتف فيلم "طرفاية.. باب البحر" بتصوير مأساة الانتظار والمنتظرين فحسب.. وإنما سعى جادا، منذ اللقطة الأولى، إلى تشكيل بلاغة سينمائية مختلفة نجحت إلى حد بعيد في البحث عن الجمال في عمق تلك الشرنقة الوجودية الإنسانية المخيفة.

"في انتظار بازوليني"

مدارج السخرية ومياقاتها

-1-

تُرَاكِمُ سينما داوود اولاد السيد تكثيف علاماتها المتميزة، الثابتة/الدينامية، في كل تجربة سينمائية، فبالإضافة إلى الميزات الجمالية هناك بعض السمات التي أصبحت سينماه تعرف بها كبصمة خاصة مما يرسخ أهميته كمؤلف في الحقل السينمائي المغربي.

من بين تلك الخصائص الفارزة في سينما المخرج نود الوقوف عند مُكَوِّن السخرية في فيلم "في انتظار بازوليني" الذي يبدأ منذ المشهد الأول بِتَتَبُّعِ مَسَارِ كِيسٍ بلاستيكي أسود تتقاذفه الرياح، يَعْلَقُ بنبات شائك، ثم يتابع طريقه نحو القرية حيث يصادف في مساره حمارا أسود.. وكأن المخرج يهيئنا لنوع من السخرية السوداء الشائكة المتشابكة، غير مُفَرِّطٍ في شاعرية المَشَاهِدِ واللقطات

والاعتناء بالديكور وأكسسواراته المناسبة، المنبعثة من صميم المجال الثقافي لسكان القرية.

تدخل السخرية في إطار فن الضحك بصفة عامة فقد وظفها العديد من الفلاسفة منذ القدم كأسلوب في الدحض والحجاج وتوليد الأفكار كالتهكم السقراطي أو استعملوها في إطار بناء نظرية جمالية كما هو الحال لدى أفلاطون وآرسطو وكيركجارد وبرجسون.. ففي معظم الحالات كان هناك ارتباط ما بين الفلسفة العامة لفيلسوف معين وبين أفكاره الخاصة بعلم الجمال (الإستيتيقا) وبين أفكاره المتعلقة بالمرح، فالضحك وثيق الصلة بالفن وبالإبداع والتذوق[1].

نعثر في فيلموغرافيا داوود اولاد السيد على ازدواجية ثاوية ذات وجهات متعددة يخترقها مكون السخرية الذي يستقي روحه من صميم التباينات المختلفة للمجتمع المغربي، وذلك عبر أشكال مزدوجة، ثنائية الهوية، يغلب

[1]- شاكر عبد الحميد؛ **الفكاهة والضحك: رؤية جديدة**؛ سلسلة عالم المعرفة؛ منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؛ الكويت؛ يناير 2003؛ صص: 61 – 62.

عليها التوجه ذو المنحـــى التراجيدي والكوميـــدي الذي لا يخلو من ماضوية. ترى كيف يتبلور هذا التوجه الساخر في فيلم "في انتظار پازوليني"؟ ما هي ملامحه النظرية؟ كيف يهيمن على مجريات الأحداث الفيلمية دون السقوط في الابتذال أو التهريج؟ ما هي أشكال السخرية التي تَمَّ توظيفها في الفيلم؟

-2-

إذا ما حاولنا إجراء مسح بسيط للفيلموغرافيا المغربية نستنتج أنها لا تخلو من مسحة ساخرة سواء على مستوى الأفلام الدرامية أم الكوميدية، إلا أن تجربة داوود اولاد السيد مختلفة تماما عن التجارب الأخرى لأن السخرية ثابت في الإبداع السينمائي لدى المخرج، لا ينفك عن الظهور في كل أفلامه الروائية القصيرة والطويلة بأشكال متعددة ومتجددة، وهو مسلك فني يرمي إلى تسليط الضوء على المجتمع والسياسة والحياة الحميمية. السخرية عند داوود اولاد السيد اختيار جمالي إيديولوجي يسعى إلى تناول الوضع

المغربي في نطاق فلسفة تتبلور عبر استراتيجيات متشعبة لمواجهة تناقضات الوجود الإنساني؛ إذ تمر عبر المحاكاة والباروديا واستثمار مخزون الثقافات الشعبية والمَسْرَحَة.. رغم أن جسد الممثل يكتسب قواه الإيمائية والتمثيلية من خلال قدرته على التحول الدائم إلى فرد آخر غيره تقريبا. وينطبق ذلك على كلامه (الذي يتولى "الخطاب" المدلول الكلي)، وكذلك على أيٍّ من جوانب أدائه، وذلك إلى حَدٍّ تَكُونُ معه عوامل عرضية خالصة كالأفعال اللاإرادية المحتمة فيزيولوجيا مقبولة كوحدات لها دلالتها[1]. فلا يتسنى فهم هذا التوجه في فيلم "في انتظار پازوليني"، مثلا، إلا إذا قمنا بوضع الفيلم ضمن فيلموغرافيا المخرج ككل، وذلك قصد فهم اللحمة الجامعة بين تلك الروافد الداعمة للسخرية من خلال خبرته الكبيرة بفضاءات شخوصه.

إذا ما تفحصنا بعض المحطات الدَّالَّة في سيرة المخرج والكاتب والسيناريست الإيطالي بيير پاولو پازوليني " Pier Paolo Pasolini" الذي ترك اشتغاله في المغرب "أثرا خاصا"

---

[1]– كير إيلام؛ **سيمياء المسرح والدراما**؛ ترجمة: رئيف كرم؛ المركز الثقافي العربي؛ بيروت – الدار البيضاء؛ 1992؛ ص: 17.

لدى بعض ساكنة الفضاءات المغربية التي صور بها فيلمه التحفة "أوديب ملكا" (Œdipe roi)، يمكن القول بأن المخرج داوود اولاد السيد قد بحث بطريقة فنية أركيولوجية في أصول السخرية لدى أجيال المخرجين الإيطاليين الذين بصموا تاريخ السينما العالمية بإنجازاتهم المتفردة من أمثال دينو ريدزي "Dino Rizi" وفديريكو فيلليني "Federico Fellini" وناني موريتي "Nanni Moretti" وروبيرتو بينيني " Roberto Benigni".. أو لدى بازوليني ذاته؛ لقد ساهم هؤلاء في إبداع وإضافة أشكال جديدة من السخرية إلى المتن الفيلمي الإيطالي والعالمي. وعليه، فإن فيلم "في انتظار بازوليني" مَدِينٌ لهذه السينما في أعمق اجتهاداتها الفنية، وهو اجتهاد مبرر من طرف المخرج ما دام السياق الفني والثقافي يسمح بذلك؛ بل يستلهم عَلَماً من الأعلام البارزة والمؤثرة في السينما العالمية.

لنتأمَّل، على سبيل الاستشهاد، كيف استثمر المخرج داوود اولاد السيد لحظة إجراء الكاستينغ الرامية إلى اختيار المشاركين المفترضين في الفيلم المأمول تصويره، ليوظف أغنية ݣناوية تسخر من مختلف التوظيفات الإيديولوجية [الشيوعية، الرأسمالية، الليبيرالية...] التي تروج في السوق

السياسي المغربي.. والتي قد لا تهم محتوياتها الإيديولوجية الناس لو ساهمت في جلب المال إليهم!

لا يتناول داوود اولاد السيد السخرية بخلفية نظرية جامدة، وإنما يطوعها وفق السياق التداولي المقبول لدى المتلقي المغربي أسوة بما يقوم به المؤلفون الكلاسيكيون والمعاصرون الذين طوعوا السخرية وفق طريقتهم الخاصة، فقد استعمل سقراط، مثلا، السخرية كمعطى ثابت في اتجاهه الفكري، أما لدى فرانز كافكا "Franz Kafka" فكانت السخرية لديه ذات ميولات تراجيدية.

-3-

كيف يمكن، إذن، تصنيف السخرية لدى داوود اولاد السيد؟

بالعودة إلى النقاشات التي أجريتها مع المخرج، واستنادا إلى بعض تصريحاته الصحافية، وأقواله أثناء عرض أفلامه، ورجوعا إلى بيئته الطفولية (المدينة القديمة بمراكش).. تتجلى لنا بوضوح ملامح رؤيته السَّلِسَة، المرنة، العفوية، التي

تسعفه في تبديد التعقيدات والافتعالات التي قد تعوق ملاءمة السخرية لواقعها. فاجأنا المخرج بانتقاء وجوه لم نعتد مشاركتها في أدوار ساخرة كمحمد مجد ومحمد بسطاوي.. لكن قدرة إدارته وتواصله وكذا احترافية هؤلاء الممثلين ساهمت في خلق مواقف ساخرة جذابة: حوارات بسطاوي المثيرة مع زوجته وابنته، ومواجهاته الشرسة مع الفقيه ومع المسؤول عن الكاستينغ حين رفض تسجيل زوجته الحامل في قوائم الكومبارس الذي سيشارك في الفيلم.. ثم قدرة محمد مجد على أداء مونولوجات (Monologues) متميزة وهو يختلي بصورة "صديقه" پازوليني.. إضافة إلى مشهدِ التحاقِ بعضِ أفرادِ الكومبارس بلباسهم الروماني القديم برطل من المُشَيِّعِين لجنازة أحد موتى القرية حيث اضطروا للمغادرة بسرعة، مع اختصار الفقيه لدعائه بشكل عجيب، كي يلتحقوا بالتصوير... إنه مشهد راسخٌ وباذخ التوظيف تماما كمشهد سقوط خزانة ملابس "Armoire" الفقيه الجديدة التي اشتراها بعد استفادته المادية من الفيلم.. زد على ذلك معاتبة "التهامي" (محمد مجد) لأهالي القرية الذين نسوا فضائل پازوليني عليهم حين صَوَّرَ، ذات سنة، فيلمه الشهير

بالمغرب.. علاوة على تدخل شيخ القرية في حوارات الفيلم... إنها مشاهد ستظل راسخة في تاريخ السخرية السينمائية بالمغرب!

يستند هذا النمط الساخر الذي تَمَّ توظيفه داخل فيلم "في انتظار پازوليني" على بعض المواقف الواقعية التي حدثت إبان التصوير الحقيقي لفيلم پازوليني كما جاءت عبر روايات وشهادات المشاركين في الفيلم الوثائقي[1] الذي ارتكز عليه السيناريو، لكنه يتخلص منها ليرويها بطريقة أخرى: يحاكيها ولا يحاكيها، يحاول أن يمحو الأثر الواقعي فيها دون الإخلال بمصداقيتها. نستنتج بأن داوود اولاد السيد مخرج ساخر بامتياز؛ إذ جعلنا لا نستطيع فصل لحظات الجد عن لحظات الهزل عبر مجريات الفيلم.. تارة عبر الحوارات، وتارة عبر الحركات والإشارات والمواقف والإيماءات وملامح الوجه (مثلا، استغل المخرج لحظة تصوير المشاركين في الكاستينغ، وهي مسألة عادية في التحضير للأفلام فقام بتشغيل أسلوبه الفوتوغرافي

---

[1]-OUARZAZATE MOVIE; Réalisation, scénario: Ali Essafi; documentaire; Maroc/France; (2001); Couleur; Béta SP; 57 min.

للقبض على تفاصيل تلك اللحظات المنفلتة حيث أن الزمن الذي تتطلبه وضعية التقاط الصورة "La pose" يُنْظَرُ إليه كتوقف "Pause" للزمن[1]).

تميل السخرية في الفيلم إلى الحصر، والإحاطة، وخلق لحظة الأزمة تحضيرا للنقد أو التأمل. يريد المخرج توريط المتلقي من خلال التركيز على الثقل الوجودي للإنسان في بعده الحميمي استعدادا لتمرير خطابه النقدي كما كان يفعل سقراط في ساحة (Agora) أثينا أو وودي ألان "Woody Allen" وناني موريتي في أفلامهم (مع وجود الفارق، طبعا، لأن داوود اولاد السيد لا يظهر في أفلامه كممثل رئيسي)، لكنني أشير إلى طريقة التوظيف التي تحضر فيها القصدية وبراغماتية السخرية.

---

[1]- Michel BOUVARD; **Temps et photographie**; in actes des journées d'études sur «**Image et idée**»; 22 – 23 Octobre 1992; Université Cadi Ayyad; Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Beni Mellal; Série: Colloques et séminaires N° 2; P: 42 - 43.

-4-

يدل عنوان الفيلم الذي يحمل اسم عَلَمٍ شهير من رواد السينما الملتزمة على الاختيارات المومأ إليها، فتوظيف اسم پازوليني لا يمكن تجاوزه لأنه يشير إلى خلفية نظرية سينمائية. انطلاقا من تلك المرجعية يظل پازوليني "حاضرا/غائبا" طيلة الفيلم، حوله تتمحور السخرية، ومنه تنطلق، وإليه تعود مهما تنوعت سجلاتها (اجتماعية، سياسية، فنية، دينية، عاطفية...). تتبدل مستويات السخرية مُشَكِّلَة ما يشبه اليوميات المرتبطة بحركات الشخوص التي يطغى عليها هاجس الانتفاع المادي، رغم شُحِّهِ، والانتظارية القاتلة رغم أن الجميع لا يفرط في الحدِّ الأدنى من الحس التضامني والإنساني الذي يطبع العلاقات المستشرية بين الناس، فالسخرية تنتعش عبر أواصر هذه التجاذبات والتقاربات المتوترة تارة والمنتعشة تارة أخرى، وهي بمثابة المحرار الذي تقـــاس به تراجيديتها وسوداويتها أو خفتها وكوميديتها:

سخرية مرحة　　　　　　　　　　سوداوية

} ⟵ تقـــارب ⟵ السخرية ⟵ توتـــر⟵{

كوميديا　　　　　　　　　　تراجيدية

- نموذج الفقيه العاشق لزوجة أحد سكان القرية الذي ذهب إلى الحج.

- مشهد دفن الميت...

- اتهام "التهامي" بالكذب والتدليس الوساطة بينها وبين "صديقه" بازوليني.

- علاقة الشيخ (ممثل السلطة) بالناس.

-5-

تشكل ردود أفعال الناس ومخاضاتهم الوقود الأساسي لخط السخرية في الفيلم، فلا يمكن رسم ملامحها إلا في إطار التداخلات الحاصلة بين الأشكال والسجلات الواردة عبر الأقوال والحركات والأفعال. عرفت سينما داوود اولاد السيد انطلاقا من فيلم "في انتظار بازوليني" منعطفا جديدا وطد ركائز السخرية لديه بعد أن كانت معالمهما موزعة على أفلامه الأخرى، وهو التروع الذي سيتكرس من خلال فيلم "الجامع"، القرين الشرعي لفيلم "في انتظار

پازوليني". ستدفع هذه الثنائية (Dyptique) الفيلمية المخرج إلى تعضيد ملامح أسلوبه السينمائي متكئا على السخرية كخلفية لنقد مجتمعه، وتجديد أسس رؤيته الإخراجية والسردية خاصة وأنه قد أصبح يوقع أفلامه ككاتب سيناريو بعد أن كان يكتفي بالمناقشة والتوجيه والتغيير والتعديل والاستشارة.. وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا[1]...

يقترح المخرج في فيلم "في انتظار پازوليني" رؤية خاصة للوجود، إنه السَّاحِرِ من عصره، المُوَاجه لأمراض زمانه، المُوَضِّح لها، المُشَرِّح لمفاصلها بِمِشْرَطٍ لاذع واستهزائي لا يخلو من رؤية نقدية ثاقبة لما يعتمل في كواليس الإنتاجات العالمية التي تحط الرحال بالمغرب.

تنمحي في بعض الأحيان آثار الثنائية التي تعتمد عليها السخرية في الفيلم بفعل ذوبانها في الحيثيات والتفاصيل اليومية

---

[1]- عبد الله إبراهيم؛ **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**؛ المركز الثقافي العربي؛ بيروت – الدار البيضاء؛ 1990؛ ص: 116.

البديهية والمُكَرَّسَة كوضعية المرأة المأزومة لدى تلك الطبقات الاجتماعية، ودور الفقيه في القرية، والعلاقات الاقتصادية بين الناس، والمهن الهامشية.. التي يقدمها داوود اولاد السيد بشكل يجعل فئة قليلة تتفق معه بالرغم من صدقية الأشياء. ويعود السبب الرئيس في ذلك إلى القناع المزدوج الذي تحمله هذه السينما في طياها: قناعٌ مُفَارِقٌ يكشف ضبابية الموقف لدى إنسان لا يعرف أين يسير حسب اعترافات أحد شخوص الفيلم [التهامي (محمد مجد)]. لا تدع وجهة النظر تلك مجالا للشك في كون المخرج يتكئ على خلفية مرجعية سينمائية متينة لا تتوانى في مواجهة إشكالات الواقع الرمادية والسوداوية...

-6-

كان السيناريو وفيا لروح الكتابة الدرامية الساحرة؛ إذ قَدَّم العَالَم وفق منطق فوضوي يعتوره اللامنطق وتهيمن عليه المفارقة ولا يُحْتَرَمُ فيه العقل والمنطق (عَالَمُ الفيلم). أنَاسٌ يعانون بشكل قدري، متروكون لوحدهم، يخذلهم المحيط وتخونهم الطبيعة، يقاسون من مكر الجغرافيا!

اقتفاءً لأثر كبار المخرجين الساخرين في العالم، يحاول داوود اولاد السيد – متذرعا بـ"حكاية پازوليني" ـــ ألا يبقى مكتوف الأيدي فينخرط في تفكيك هذا العالم مسلحا بالسخرية.

ينتقد فيلم "في انتظار پازوليني" المجتمع المغربي بشكل تطبعه الكاريكاتورية.. لا لأسباب غير فنية، وإنما كدعامة وظيفية لا يمكن أن نستوعب الطابع الساخر للفيلم من دونها.. تسعى إلى إزاحة اللثام عن معاناة الناس وإحساسهم بالمهانة والاحتقار والغبن والعنف.. مع الحفاظ على مبدأ التوازن كأحد مقومات الكتابة السيناريستية الساخرة.

-7-

وظف المخرج السخرية باعتبارها تَمَثُّلا نقديا وكوميديا للأعطاب والابتلاءات والأكاذيب والأوهام والممارسات والتجليات.. الملحوظة في السياق الاجتماعي العام سواء على المستوى الأخلاقي أم السياسي أم الفني (وضعية الكومبارس في المغرب)؛ إذ كانت الحوارات

موجهة وملتزمة وحريصة على ألا تسقط في فخاخ المجانية والنشاز. لم يكن هدف الفيلم الإضحاك فقط، وإنما التمترس خلف موضوع الكومبارس لانتقاد بعض الأوضاع السائدة: (مثلا، استغلال شيخ القبيلة لفرصة تصوير الفيلم قصد تمرير خطاب القائد "السلطة" إلى الناس بمناسبة اقتراب الانتخابات، وهو مؤشر واضح على انتقاد التدخل العلني للسلطة في مسارات الانتخابات وتوجيهها بلادنا؛ وكذا ابتزاز الناس وإجبارهم على أداء إتاوات لا يعرفون سببها!). تلمح تلك الطريقة إلى أن السخرية موجهة صوب أهداف قصدية بعيدة.

يسعى المخرج عبر هذا النقد الساخر، المتوالي والمكثف، للأوضاع القائمة إلى الحفاظ على الإيقاع الدينامي، المتنامي، للسخرية، والتركيز على استنباط العِبَر والدروس الكفيلة بإذكاء روح التغيير الكامنة في أعماق الناس. فالمُلاَحَظ أن الفيلم قد حافظ على التوازن بين هذين المعطيين كي يبتعد عن الخطاب الأخلاقوي.

يعطي توظيف السخرية الفنية من طرف داوود اولاد السيد الارتسامَ بأنه يمتلك القابلية التقنية كمخرج تتجدد عطاءاته الجمالية بعد كل تجربة سينمائية. فالسينما المعاصرة، الطليعية، تسلك مسلك السخرية لأداء وظيفتها النقدية كما أنها تُنَوِّع أساليبها البصرية، وتُعَدِّدُ استراتيجياتها الفنية لتسجيل موقفها التفكيكي للمجتمع عبر اللغة السينمائية.

سار أسلوب السخرية في فيلم "في انتظار پازوليني" على نفس الوتيرة الإيقاعية المعتادة في أفلام داوود اولاد السيد كما أنه اشتغل، أيضا، على ما هو اجتماعي كمنطلق لولوج "كواليس السينما/كواليس المجتمع"؛ إذ تابع رصد بعض السلوكات اليومية لدى الكومبارس، والتي يظهر غناها حين نمطط رؤيتنا إلى امتداداتها خارج إطار الصورة (Le hors champ) حيث اعتنى المخرج بالمقاطع الفيلمية كأجزاء متشظية ومُقْتَطَعَة من واقع تَعُمُّهُ السخرية بشكل يجعلها متأصلة في نمط العيش اليومي للناس: إنها جزء لا يتجزأ منه. حاول المخرج اجتثاث هذا الواقع من عمقه عبر خلخلة أقانيمه وأصنامه الجامدة،

وذلك من خلال تقَديمه ضمن نمذجة متفاعلة تتولد عنها سخرية منسابة وكاشفة.

غَذَّت عدة قنوات حقل السخرية في الفيلم فكان الإخراج يساير المواقف بشكل تفكيكي مُتَوَالِدٍ يستند على مفارقة "الإحباط/الانتعاش" التي دبَّت عبر كل المفاصل الفيلمية. لم تخل اللقطات من اجتهادات جمالية اعتنت بالإنارة والتأطير والأكسسوارات والديكور وخاصة اللباس باعتباره يرمز في اختلافه إلى الموسر والمعسر، والجنس والسن، وصنف المعاش، ويفتح آفاقا واسعة للتحليل الأنثربولوجي والسيميائي، ويتقاطع فوق ذلك مع عدد من التخصصات الهامة والمتطورة من تاريخ الفن وصناعة النسيج والتقنيات النسيجية وصناعة السينما وعلم الآثار والسياحة[1].. مما يؤشر على وظيفية اللباس في الفيلم، ويساعد كذلك على فهم لجوء المخرج إلى مَسْرَحَة بعض المَشَاهِد (مثلا، المشهد الذي يلعب فيه بسطاوي دور مَلِك فرعوني)، والعناية بالعنصر التشكيلي... سيما أثناء تصوير

[1]– محمد مقر؛ **اللباس المغربي من بداية الدولة المرينية إلى العصر السعدي**؛ منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية؛ الرابط؛ 2006؛ ص: 2.

اللقطات الداخلية (مونولوج محمد مجد مثلا)، والاعتماد على إدارة نخبة من الممثلين ذوي الكعب العالي والمختلف في الأداء، وهنا لا بد من الانتباه إلى اللمسة الخاصة بكل واحد منهم: فأداء مصطفى تاه تاه يختلف عن نظيره محمد مجد الذي لا يشبه بدوره محمد بسطاوي.. إلا أن الجميع يساهم في بلورة أسلوب ساحر متعدد القنوات أساسه براعة كل واحد منهم واجتهاده الشخصي في تمييز نمطه الساحر عن الآخر.

رغم الأجواء النفسية الخاصة التي تكتنف الفضاء العام للشخصيات الفيلمية إلا أنها لم تفرط في طابعها المرح، العفوي، التلقائي.. كجزء من الصيرورة الإنسانية التي تنحو نحو بلورة رؤية إيجابية للوجود، وذلك من خلال إستيتيقا سينمائية تعتمد نوعا من "السِّحْرِية الواقعية" الجذابة التي اعتمدها بعض المخرجين كما هو الحال لدى إمير كوستوريكا "Emir Kusturica" الذي يميل إلى تجميل مآسي الحياة ومفارقاتها من خلال الفن السينمائي. إنها سينما تعتمد السخرية لإفراغ كل البداهات اليومية من جوهرها وفق رؤية سينمائية متعددة الاستراتيجيات. فلا

يمكن أن نستوعب العَالَم الساحر لفيلم "في انتظار بازوليني" إلا إذا قمنا بتفكيك لغته الرمزية التي اعتمدت على الكومبارس كمادة فنية للاشتغال قصد بناء فلسفةٍ مضادة للتجاهل والنسيان تنبني على استثمار ثنائية "السلبي/الإيجابي" وتضعنا، وجها لوجه، أمام "أوهامنا الخالدة" التي تُجَمِّلُ/تُقَبِّحُ" الأصنام التي نتعايش معها ومن خلالها داخل بيئتنا التي تسعى التواطؤات فيها إلى إعادة إنتاج الواقع كما تريده أن يكون.

"الجامع"

طبوغرافيا المكان ومخياله

-1-

منذ أن بدأت السينما وهي تحاول جاهدة حَلّ الإشكاليات التقنية والفنية المرتبطة بالمكان، وما تطوير تقنيات البعد الثالث "3D" إلا دليل على السعي الحثيث لدى صناع السينما لاستحضار هذا البعد الذي ظل مغيبا داخل إطار الصورة السينمائية. تستطيع السينما في علاقتها بالمكان تجاوز إشكالية كهف أفلاطون باعتبارها لعبة متجددة من حيث الاشتغال على الضوء والظلام والظلال والأوهام.. قصد تكييف الكل ضمن حزمة ضوء ملونة يستمتع بها المتفرج داخل "كهف" مظلم نسميه قاعة السينما. وهكذا تتجلى الحقيقة عبر الوهم، أو يرقى المتلقي من الواقع نحو الوهم عبر هذا الوسيط الذي يجتذب فينا أعلى إمكاناتنا التخييلية. تستند السينما على تسجيل

الواقع، المرئي والمسموع، في أبعاده الفضائية والزمانية. وبما أن هذا الفن قد رأى النور ضمن تقنيات تناظرية، بمعنى أنه يتحدد عبر محافظته على الآثار (الضوئية والسمعية) لما هو متحقق في العالم الواقعي، فالسينما فَنُّ الواقعية[1].

يسعى كل سينمائي إلى انتقاء الأماكن التي يعتقد بأنها مناسبة للأحداث المفترضة لقصته، وانطلاقا من ذلك الاختيار تتولد الاشتغالات التقنية والاستيتيقية، وتتكاثف مختلف المهن السينمائية لخلق الواقع المُتَخَيَّل لِلّقَطَاتِ والمشَاهِد حسب التوجه النوعي لكل فيلم، ودرجة "ارتباطه/ابتعاده" عن الواقع المعيش.

وبما أن اختيار الفضاء يشكل إحدى الركائز المهمة في بلورة الرؤية الاستيتيقية لداوود اولاد السيد، فإن اشتغالنا على فيلم "الجامع" يود أن يعالج بعض القضايا المرتبطة بالمكان خاصة وأن المخرج مغرم بالفضاءات الجنوبية وبالصحراء كما أن بحثه في هذا المجال ينصب على أماكن غالبا ما يطغى عليها طابع التهميش والنسيان

1- Jean-Michel Frodon; **Horizon cinéma**; Cahiers Du Cinéma; Paris; 2006; P: 36.

والانزواء والابتعاد عن الواجهة، أماكن أثيرة لشخصيات تعيش خلف الأضواء.

كيف ينتقي داوود اولاد السيد أماكنه؟ ما الذي يتحكم في اختياراته؟ لماذا يميل إلى فضاءات تكاد تكون متشابهة من حيث البساطة؟ ما قيمة واقعية الأماكن والفضاءات في سينما داوود اولاد السيد عامة وفي فيلم "الجامع" تحديدا؟ ما العلاقات الحاصلة بين شخصيات فيلم "الجامع" والأماكن التي تحيى فيها؟

تُبْرِزُ فيلموغرافيا المخرج داوود اولاد السيد أن أفلامه تنغمس في الواقع العميق للمغرب بكل حمولاته وتفاصيله وفضاءاته الشعبية وأصواته وروائحه وموسيقاه.. إلى درجة أن ثبات تلك المكونات الجمالية تجعل المتفرج قريبا من الواقع إن لم نقل مندمجا فيه، بل قد يحس بعدم اكتشاف شيء جديد بالنظر إلى ما هو كائن. يلجأ المخرج إلى إدماج وغرس الكاميرا في فضاءات الشخصيات لإعادة إنتاج الواقع بطريقة تُوهِمُ المتفرج غير اليقظ بأنه يرى أشياء سبق وأن رآها، وهذا أسلوب سينمائي بَاتَ يسيطر

على السينما الحديثة التي أصبحت تميل إلى المعايشة والاقتراب من الشخصيات كما تعيش في الواقع. يقدم لنا فيلم "الجامع" مكانا لا يمكن إلا أن نتمثله كفضاء واقعي: قرية في الجنوب المغربي (نواحي زاگورة). فما الفرق بينها وبين ما نراه في الفيلم؟

يكمن ذلك في الأسئلة العميقة الثاوية بين ثنايا الخطاب السينمائي الذي يتشكل عبر اصطفاف الوقائع، وتمايز وجهات النظر، والصراع القائم بين "موحى" (محمد طهراش) والجماعة.. وهي أمور أثرت بشكل كبير في الكاميرا من حيث التأطير وخصوصية التوضيب والتفكير في مدى ملاءمته لـــ"زمن الجنوب"؛ إذ يحس الإنسان فعلا بالرتابة وبطء الانسياب والفراغ وانعكاس ذلك على إيقاع الناس اليومي وحركتهم.

-2-

تساهم خصوصيات التصوير في إيلاء المكان أهمية خاصة في هذا الشريط سيما على مستوى طغيان اللقطات

و"المَشَاهِد – اللقطات"، وذلك راجع إلى شساعة الفضاء ورحابته وامتداداته الافتراضية خارج إطار الصورة، وهذا ما يعطي للمُشَاهِد إمكانية قراءة البعد الثالث (العمق) في الصورة انطلاقا من نقطٍ محددة تنطلق منها الرؤية، وتصبح، بالتالي، مثيرة لفضول المتلقي من أجل التورط في مسايرة الأحداث، والانخراط في تأويلها رغم أن هذا الأسلوب قد يشكل عائقا بالنسبة لبعض المتفرجين الذين لا يستطيعون التحرر من ثقل الفضاء الطاغي، وهو ثقل شبيه بما يقع في المسرح حيث تساير المَشَاهِد المتوسطة والقصيرة في الفيلم الإيقاع المسرحي: تتسم الأولى بالدخول والخروج أو بترتيبات الشخصيات، أما الثانية فتهتم بالحوار وحركة الممثل أو بالإخراج[1].

يضع المخرج بنية الفيلم وفق تسلسل أمكنته وما على المتلقي إلا أن يختار المعاني التي يراها مناسبة لتأويله. مثلا، يظهر أن الصراع في فيلم "الجامع" يتمحور حول المسجد كما يبدو من عنوانه، إلا أن المسألة تتجاوز ذلك لتتحول

[1]- André Helbo; **L'adaptation: du théâtre au cinéma**; Armand Colin; Paris; 1997; P: 65.

إلى نقد عميق للبنية الدينية في المغرب. فـــ"الجامع" مجرد رمز مهيمن ومُتَوِّهٍ في آن واحد لأن الكثافة الرمزية تتعداه إلى نقد ذهنية الفقهاء والتكوين الديني العتيق وسلطة الفقهاء في المجتمع...

أعتقد أن خصوصية الصورة ساهمت في إبراز ذلك بشكل بليغ من خلال قدرتها على اقتحام علاقة الشخوص بعضهم البعض، وكشفها عن تصوراتهم للعالم المحيط بهم. فقد استطاع المخرج أن يقدم لنا هذا العالم في إطار بنية فضائية منظمة وخاضعة لتقطيع يتناسب وتيمة الفيلم ككل.

-3-

مرة أخرى، يوظف المخرج الدَّرَّاجة التي تلتصق بتحركات "موحى" كوسيلة لاكتشاف جمالية المكان وشساعته الممتدة، كما أنها أداة تحقق التواصل داخل مثل هذه الفضاءات، وذلك بحكم قدرة الدراجة على ولوج جل تضاريس فضاءات الأحداث. إنها الرأسمال الأساسي لـــ"موحى" كما يظهر من خلال إحدى حواراته مع شيخ

القبيلة الذي يدعوه إلى بيع الدراجة والسفر إلى الرباط لجلب رخصة هدم "الجامع" من أرضه.

تحول المسجد كديكور إلى محرك أساسي للسرد الفيلمي: فضاء يدور حوله الصراع الدرامي، وبذلك لم يعد مجرد مَكَانٍ جَامِدٍ تتوالى فيه الأحداث؛ بل مكان مفتوح على محيطه، وفاعل مركزي في إدارة تفاعلاته.. حوله تتقاطع طبوغرافيا الخيال الفيلمي. فالجامع هو مركز خريطة الأمكنة في الفيلم، وبوابة ولوج الفضاءات المحيطة به. يشكل المسجد نقطة محورية بين الفضاءات الداخلية والخارجية (في كل الأمكنة الأخرى لا حديث إلا عنه)، وهو المرآة التي تعكس توترات "موحى" الاجتماعية والنفسية والإدارية... لقد أصبحت قضية هدمه مسألة وجودية بالنسبة إليه، كما ساهمت هذه القضية في إهمال أسرته، وتوتر علاقته بزوجته، ونسيان ختان ابنه. إذن، المكان بؤرة تتفاعل عبرها مختلف المكونات الفنية داخل الفيلم، حوله تتمفصل البنية التيماتيكية للأحداث وترتسم الحدود الجغرافية والثقافية...

ساهم هذا الاهتمام الفني بالمكان في إزالة طابع القداسة عن الفضاء، وعرى مختلف الكواليس والالتهابات الإنسانية التي تدور في فلكه؛ إذ أصبحنا أمام "مكان مفهومي" يتيح إمكانية كبيرة للقراءات والتأويلات المتعددة...

-4-

بخلاف المكان في الأدب تقدم لنا السينما مكونات الفضاء بشكل إجمالي يتيح التعرف على حيثياته المجالية والإنسانية.. بطريقة تزاوج بين الحركة والمتعة، فلا يتعلق الأمر بالفصل بين المكان والشخوص وإنما يشملهما الإطار (Le cadre) معا. في بعض الأفلام[1] يفصل المخرج الشخصيات، نوعا ما، عن عوالم المدينة وعلاماتها الكبرى الدالة، لكن داوود اولاد السيد يجعل شخوصه في عمق المكان إلى الدرجة التي يتحول فيها الفضاء إلى شخصية رئيسية في الفيلم.

---

[1]– نشير إلى فيلم "Minnie and Moskowitz" للمخرج الأمريكي John Cassavets.

يخترق "موحى" جل فضاءات القرية بواسطة دراجته النارية، متجولا في شساعتها المفتوحة، متجاوزا الحدود الضيقة لمحيطه مما يدل على التحامه القوي بالمكان إلى الدرجة التي لا يستطيع تصور الحياة دونها، وهذا ما يفسر الطابع التجسيدي الذي يضفيه المخرج على الفضاء حيث يحاول أن يؤنسنه كما هو الحال في الفن التشكيلي. فالمخرج يخلخل فكرة المكان بشكل ظاهراتي كي يضعها في صميم الأزمة والتوتر.

تمنح طريقة تأطير الفضاء في فيلم "الجامع" الإحساس بلامحدودية الإطار: شاسع، ممتد، لانهائي.. وذلك من خلال غلبة المَشَاهِد الطويلة واللقطات العامة على الفيلم. لا يمكن للمتفرج أن يبقى رهين ما يشاهده، بل يُمَطِّطُ خياله ويَسْرَحُ بعيدا عبر التمثلات المرتبطة بالفضاء مما يعني أن الحقيقة تتجاوز حدود الصورة التي يراها، فالمكان الفسيح يمكن أن يحتضن عددا لامحدودا من الاحتمالات الخيالية التي تجعل إعادة تشكيل الأحداث والوقائع ممكنة. يستطيع المتفرج، عكس "موحى"، أن يتيه خارج بحبوحته

المألوفة، فالسينما تتيح له كافة الاحتمالات المُشْرَعَة على إعادة إنتاج تجربته الشخصية مع الفضاء.

تشكل هذه السمة خصيصة مائزة في خريطة التجريب السينمائي لدى داوود اولاد السيد، فكل مُشَاهِدٍ يسعى إلى التيه والسفر عبر الفضاءات الفيلمية قاطعا الطريق مع الحميمية والألفة التي ينسجها مع الفضاء الأصلي.

يقودنا هذا المعطى نحو القول بأن قراءتنا لهيمنة الصورة الثابتة في الفيلم، وفي جل فيلموغرافيا المخرج، تسير نحو توليد الحركة انطلاقا من الثبات، ومن الترحال عوض الاستقرار... وذلك من خلال مقاربة فنية ترمي إلى مخاطبة الأحاسيس عبر هذا الأسلوب السينمائي الذي تتوضح معالمه لدى مخرجين عالميين اهتموا بالتيه كالألماني ڤيم ڤانديرس "Wim Wenders" والأمريكي جيم جارموش "Jim Jarmusch" وغيرهم.

رغم البطء الذي أومأنا إليه سابقا، والذي يُعَدُّ بدوره أحد مميزات الأسلوب السينمائي لدى داوود اولاد السيد، فإن الفيلم يقترح تنوعا غنيا ومكثفا على مستوى الفضاءات

والأمكنة، وذلك حسب تغيير زوايا التقاط الصورة وتنقل الكاميرا؛ إذ تعرفنا على محيط الجامع واكتشفنا طبوغرافيا المنطقة ككل. لقد كانت تنقلات "موحى" وتفاعلاته في ذلك المجال الجغرافي دليلا للمُشَاهِد على اكتشاف خصوصياته الطبيعية سيما وأن الفضاء لا يتطلب القيام بانزياحات خيالية تخرجه عن النطاق الذي مَهَّدَ له المخرج منذ البداية في فيلم "في انتظار پازوليني"، وهو نِطَاقٌ يتسم بالواقعية المكانية التي لا تتستر خلف إظهار الواجهات البراقة وتزيين القبيح، فالكاميرا تتموقع في عمق الفضاءات التي يلجها الشخوص سواء الداخلية منها أم الخارجية، الأمر الذي بمقتضاه تتحرر رؤية المتلقي ويعثر على بعض المفاتيح التي يُشْرِعُ عبرها بوابات التفسير، فالتركيز على الجامع كفضاء مجرد ذريعة فنية يوظفها المخرج لتفكيك المنظومة الدينية التي تحيط به، وذلك ما ينعكس من خلال تقليص حضوره كديكور. نكتشف داخل البنية البصرية للفضاء حقيقة الشخصيات حيث لا شيء يحجب بساطة العيش، وقلة الإمكانيات المادية، والحيف الاجتماعي الذي يطالها..

فقد استعار المخرج البئر، في لقطة كياروستامية[1] بليغة، للتعبير عن عمق الفجوة الطبقية الحاصلة في المغرب المعاصر، مما يدل على أن الخطاب السينمائي قادر على ترميز تجاربنا المكانية، السعيدة والتعيسة، وتقديمها بشكل مغاير، مهما بلغت درجة بساطتها أو تعقدها.

-5-

رغم الواقعية المهيمنة على الفضاء في فيلم "الجامع" إلا أن تصويره لا يخلو من شاعرية[2] وذلك من خلال هيمنة الصمت، وشساعة المكان، وانتقاء زوايا الالتقاط، والطابع التشكيلي للقطات، وملاءمة درجة حرارة

---

[1]- نسبة إلى المخرج الإيراني عباس كياروستامي "Abbas Kiarostami" الذي صوَّرَ عدة مشاهد ذات بلاغة معبرة من خلال حِوَارٍ بين شخصيتين: يقبع الأول في باطن البئر والثاني في الخارج.. وذلك في فيلمه الشهير "الريح تحملنا" (Le vent nous emportera).

[2]- للمزيد من التوسع في مجال الشاعرية المكانية نحيل إلى مؤلف غاستون باشلار الشهير "شاعرية المكان":

GASTON BACHELARD; **La Poétique de l'espace**; Presses Universitaires de France - PUF; Collection «Quadrige»; Paris; 2001.

الصـــورة (La température de l’image) كي تتناسب والجنوب فضلا عن صدق أداء الممثلين وخصوصا محمد طهراش (موحى) الذي ظهر في أول دور رئيسي له في السينما بعد سنوات من الممارسة المسرحية والأدوار الثانوية، فقد كانت سحناته، تَبَاعِيضُه، قسمات وجهه، والحزن الوجودي الذي تختزنه ملامحه.. عوامل مساعدة على أداء دور "موحى"، الرجل الجنوبي النحيف الذي يقف وحيدا ضد امتداد "الإكليروس".. فقد أَبَانَ عن صِدْقٍ إنساني بليغ وإحساس مرهف تجاه الشخصية التي يجسدها في الوقت الذي واجه فيه الجماعة بكل ما يتطلبه ذلك من استعداد نفسي، مُسَانَدًا من طرف فقيه متفتح (محمد الدَّابَلَّة) يتهمه الناس بالحمق لأنه مال إلى جانب الحق! تؤشر هذه الشجاعة على الجانب المضيء في الشخصية الإنسانية كما تكشف عن ميلها الطبيعي للتعبير عن حريتها ولو كانت منفردة، منعزلة.. ضدا على الجانب الأسود الذي يمثله الآخرون.

إن الميل إلى الحرية نابع من التحرر الذي يتيحه الفضاء الشاسع المحيط بــ"موحى" رغم ضيق حَيِّزِ الملكية الخاصة. وما الشساعة إلا مرآة عاكسة لروح "موحى"

التي تمتلك من القوة والتماسك الداخلي ما يجعلها تفضل مقاطعة الجماعة ضدا على تمييع القيم.

اكتسب الفيلم شاعريته، أيضا، من الفراغ المكاني الطاغي، الأمر الذي جعله محركا لسيرورة الفيلم، ومولدا لدينامية فيلمية تتأسس على الفراغ، وبلاغة جمالية يمكن نَعْتُهَا ببلاغة الفراغ، وكأننا أمام دعوة مفتوحة للعودة إلى الأصل، إلى الطبيعة الممتدة كي نتطهر ونمنح روحنا فرصةً للاستبطان، ومواجهة الذات، وتأمل سطوة الفراغ وهو في تمام سلطانه!

عموما، لا تنفصل شاعرية المكان في فيلم "الجامع" عن تموقعات الشخوص وتحركاتهم الجسدية في المكان، وعن منظومة المرور والعبور التي تحكمهم، وعن الأحاسيس التي تتبلور لديهم، ولدى المتلقي، جَرَّاء ما يمكن أن ينتاب الروح أثناء ترحالها في الفضاءات الفيلمية التي اقترحها المخرج.

خاتمــة

يروق لي أن أختم/أبدأ هذا الكتاب الذي تظل تساؤلاته وقضاياه مفتوحة لأنني لا أدعي الإحاطة بكل الإشكالات التي تطرحها سينما المخرج داوود اولاد السيد، وإنما انتقيت منها ما يناسب ميولاتي، وما يلائم ذوقي، وما يُسَايِر اهتماماتي الإبداعية والفكرية والنقدية.. فالمتن الفيلمي لداوود اولاد السيد غني من حيث اشتغالاته، ومختلف على مستوى التناول الفني والرؤى؛ إذ يحتاج إلى تعميق النقاش أكثر، واستجلاء المضمر خلف إطارات صوره، والتأني قبل إصدار الأحكام على الأفلام أو بعض المَشَاهِدِ واللقطات، والتحليل الدقيق للمجالات الافتراضية لامتدادات الصور، والتأويل المنفتح للبنية الرمزية والعلاماتية الواردة في كل فيلم...

حاولنا أن تكون قراءتنا مفتوحة، تأويلية، تسمح للقارئ بإمكانية الانطلاق صوب آفاق أبعد وأرحب، فالظاهرة السينمائية لا يمكن تناولها بنوع من الصرامة

الأكاديمية والمنهجية، وإنما بنوع من المرونة التي تقتضيها اللعبة الفنية باعتبارها تشكل إحدى لحظات "الحمق" الإنساني المنفلت أسوة بالعشق والتيه...

تمنح سينما المخرج الفرصة لظهور شخصيات متفردة على الشاشة، يتكلمون، يتفاعلون، يتصارعون... وذلك من خلال إعطاء الأهمية للحوار والعناية بالصورة وبفضاءاتها وأثاثها.. وهي قضايا لا تغفلها العين في هذا النوع من السينما التي تنبش وتحفر بعمق في تضاريس الذاكرة الفردية والجماعية للمغاربة منشغلة أكثر فأكثر، فيلما بعد فيلم، بتنويع الذرائع والأشكال والموضوعات دون السقوط في الشعبوية الضيقة التي تعوق الامتداد الكوني والإنساني لأية تجربة إبداعية. رغم أن الشخوص غارقة في المحلية إلا أن ذلك يدخل في نطاق أسلوب عيشٍ إنساني خاص، وضمن مجال ثقافي مُتَفَاعِلٍ ومنفتح تتطور فيه الغيرية بشكل تاريخي.

تقع سينما داوود اولاد السيد في صميم الثقافة الوطنية بمعناها الأنثروبولوجي العام، فهي تنطلق من البحث في

مجالات أنماط العيش السائدة والعادات والتقاليد والفنون الشعبية.. مما يجعل هذه السينما غير آبهة بالأسلوب الهوليودي أو الغربي عامة. سينما مضادة رغم اتكائها على بَعْضٍ من الدعم الأجنبي الذي يريد أن يرانا كما يريد. انحياز إلى المغلوبين والضعفاء.. نراه في ثنايا أسلوب هذه السينما العام إن على مستوى الإخراج أم التيمات، وذلك ما يؤهلها بأن تندرج في سياق سينما المؤلف التي تروم الانحياز إلى قضايا خاصة ضمن استراتيجية تنطلق من المحلية إلى الكونية. انطلاقا من هذه النقطة بالذات لا بد أن نسجل بأن سينما المخرج بدأت مع أحد المؤلفين الكبار في تاريخ السينما المغربية، ويتعلق الأمر بالفنان الراحل أحمد البوعناني؛ إذ لا يمكن أن نغفل بصمته في جل أعمال داوود اولاد السيد حيث كتب له، فضلا عن الأفلام الروائية القصيرة، اثنين من أهم ما أبدعته السينما ببلادنا، وأخص بالذكر فيلمي: "باي باي السويرتي" و"عود الريح".

تندغم في طيات أسلوب داوود اولاد السيد السينمائي الحداثة السينمائية مع عتاقة وأصالة المجتمع المغربي، وهو الأسلوب الذي حاول صاحبه أن يتساوق

والإيقاع العام للمجتمع المغربي من حيث المفارقات العجيبة التي تتناغم في أتونه، والتناقضات الغريبة التي تميز بعض شخوصه... أقصد الحداثة التي تستطيع النقد والتشريح وتتمكن من بسط عوائق الإقلاع التي تحول دون خلق تحول جذري يفك الارتباط بحالة النكوص والركود والبطء.. الذي أصبح حالة نفسية تستضمرها شخصيات الأفلام. إن ما أسميه "حداثة سينمائية" لا أقصد به السينما كوسيلة وإنما الفلسفة التي تخلق سينما لا تعيد إنتاج الغرب كمنظومة وكقيم وكسياسة وكاقتصاد.. أقصد قوة الروح النقدية التي استطاع المخرج أن يوظفها في ظل أجواء إيديولوجية وتقليدية.. تناولتها كل أفلامه.

يدور الفلك السينمائي لداوود اولاد السيد في مدار المقابر وتحت القباب وفي السويرتي وأوراش الحِرَف التقليدية والمنازل البسيطة والفضاءات النائية.. أبطالُ أفلامه نساءٌ وفتيات وشيوخ وأطفال وكهول.. يعانون في صمت، حمقى أو على شفا الحمق، مقصيون، منسيون، يبحثون عن حقائقهم الذاتية، ينقشون "أساطيرهم"

الشخصية على كهوف الزمن بكل ما تتطلبه لحظاتهم الوجودية من تضحيات ومغامرات ملائمة.

لا أود أن يكون خطابي حول هذه التجربة السينمائية التي ما تزال ممتدة في الحفر، في الإبداع، في التشكل.. نهائيا، ولا تاما، وإنما سعيت إلى أن يكون تأويليا، يقدم تنويعات وإضاءات حول الأساليب والاختيارات التي تَمَّ توظيفها أثناء إخراج الأفلام المُتَنَاوَلة في هذا الكتاب الذي يفتح بوابات ونوافذ قد تسعف الإطلالة من خلالها على فهم بعض الجوانب الإبداعية في تجربة سينمائية مغربية مفتوحة كنهايات الأفلام المُشَكِّلَة لمتنها.

مراكش: 24 فبراير 2011.

ببليوغرافيا

I- باللغــة العربيــة:

- فولفغانغ إيزر؛ **التَّخييلي والخَيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية**؛ ترجمة: د. حميد لحمداني — د. الجلالي الكدية؛ مطبعة النجاح الجديدة؛ الدار البيضاء؛ 1998.

- عبد الصمد بلكبير؛ **في الأدب الشعبي: مهاد نظري — تاريخي**؛ منشورات اتصالات سبو؛ مراكش؛ يناير 2010.

-كلود ليفي ستروس؛ **النظر، السمع، القراءة: مكانة الفن والأدب في المعرفة العقلية**؛ تعريب: خليل أحمد خليل؛ دار الطليعة؛ بيروت؛ 1994.

- أحمد شراك؛ **الغرافيتيا أو الكتابة على الجدران المدرسية: مقدمات في سوسيولوجيا الشباب.. والهامش.. والمنع.. والكتابة..**؛ منشورات دار التوحيدي؛ الرباط؛ 2009.

- **"الفن التشكيلي المغربي على موعد مع التاريخ"**؛ كتاب جماعي؛ Editions Espace Wafabank؛ الدار البيضاء؛ 1998.

- جيلبير دوران؛ **الخيال الرمزي**؛ ترجمة: علي المصري؛ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع؛ بيروت؛ 1991.

- عبد الله إبراهيم؛ **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**؛ المركز الثقافي العربي؛ بيروت – الدار البيضاء؛ 1990.

- شاكر عبد الحميد؛ **الفكاهة والضحك: رؤية جديدة**؛ سلسلة عالم المعرفة؛ منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب؛ الكويت؛ يناير 2003.

- كير إيلام؛ **سيمياء المسرح والدراما**؛ ترجمة: رئيف كرم؛ المركز الثقافي العربي؛ بيروت – الدار البيضاء؛ 1992.

- محمد مقر؛ **اللباس المغربي من بداية الدولة المرينية إلى العصر السعدي**؛ منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية؛ الرابط؛ 2006.

II– باللغـــة الفرنسيــــة:

1- Livres:

- Marc Augé; **L'impossible voyage: le tourisme et ses images**; Rivages poche/ Petite Bibliothèque; Paris; 1997.

- Etienne-Jules Marey; **Le mouvement**; éditions Jacqueline Chambon; Nîmes; 2002.

- **Histoire de l'art de l'An mille à nos jours;** Livre collectif sous la direction d'Alain Mérot; HAZAN; 2004.

- Serge Saint-Michel; **Le roman-photo**; Librairie Larousse; Coll. Idéologies et Sociétés; Paris; 1979.

- Theodor W. Adorno, Hanns Eisler; **Musique de cinéma**; Arche; collection: «Travaux»; Numéro 17; Paris; 1972.

- Claude BALLEIF; **Voyage de mon oreille**; Union Générale d'éditions; Paris 1979.

- Aldous Huxley; **L'Art de voir**; Petite bibliothèque Payot; Paris; 1970.

- «**Image et idée**»; Actes des journées d'études; 22 – 23 Octobre 1992; Université Cadi Ayyad; Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Beni Mellal; Série: Colloques et séminaires N° 2.

- Paul Adrian; **Cirque au cinéma, cinéma au cirque**; Paris; Ed. Paul Adrian; 1984.

- François Truffaut; Le **plaisir des yeux: écrits sur le cinéma**; édition établie sous la direction de Jean Narboni et Serge Toubiana; Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma; 2 ème; Paris 2004.

- Alain Masson; **L'image et la parole**; La Différence; Paris; 1989.

- Bertolt Brecht; **Sur Le Cinéma...**; Arche; collection: «Travaux»; Numéro 17; Paris; 1970.

- Jean-Michel Frodon; **Horizon cinéma**; Cahiers Du Cinéma; Paris; 2006.

- André Helbo; **L'adaptation: du théâtre au cinéma**; Armand Colin; Paris; 1997.

- GASTON BACHELARD; **La Poétique de l'espace**; Presses Universitaires de France - PUF; Collection «Quadrige»; Paris; 2001.

2- Revues:

-CinemAction N°91; CinemAction-Corlet; Condé-sur-Noireau; 1999.

الفهــرس

صدر للمؤلف

في القصـــــــة:

- "**الحب الحافي**"؛ قصص قصيرة؛ منشـــورات الآفـــاق المغربية؛ مراكش؛ 2001.

- "**النصل والغمد**"؛ ورشـــة قصصـــية؛ منشـــورات الكوليزيوم القصصي؛ مراكش؛ 2003.

- "**احتمالات**" (***سيرة كائن من زماننا***)؛ قصة ترابطية؛ منشورات الكوليزيوم القصصي؛ أبريل؛ 2006.

- "**خرافات تكاد تكون معاصرة**"؛ قصـــص قصـــيرة؛ منشورات زاوية؛ الرباط؛ 2007.

- "**المفارقة القصصية**"؛ دراسة؛ سعد الورزازي للنشر؛ الرباط؛ الطبعة الأولى 2008.

- "**القِرْدَانِيَّة**"؛ قصص قصيرة؛ منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع؛ الرباط؛ الطبعة الأولى 2008.

- "**ارتباطات**" (***سيرة كائن من ذاك الزمـــان***)؛ قصـــة ترابطية؛ شتنبر؛ 2009.

- "**تيه في الألوان**"؛ قصص قصيرة؛ المجلس الأعلى للثقافة؛ القاهرة؛ 2010.

- "**مناقير داروين**"؛ دراسة؛ سلسلة المجال؛ الرباط؛ الطبعة الأولى 2010.

في السينما:

- "**الصورة السينمائية: التقنية والقراءة**"؛ دراسة؛ سعد الورزازي للنشر؛ الرباط؛ الطبعة الأولى 2005.

- "**السينما المغربية: أطروحات وتجارب**"؛ دراسة؛ دار التوحيدي للنشر؛ الرباط؛ الطبعة الأولى 2008.

في الجماليات البصرية:

- "**الإنسان الأيقوني**"؛ دراسة؛ إصدارات دائرة الثقافة والإعلام؛ حكومة الشارقة؛ كتاب الرافد؛ العدد 10؛ أكتوبر 2010.

الموقع الإلكتروني

www.khayma.com/chouika

لا يقدم هذا الكتاب نفسه كمونوغرافية تقتفي أهم اللحظات في حياة المخرج، وإنما هو محاولة تأملية مفتوحة، مشرعة، على الأعمال السينمائية الروائية، القصيرة والطويلة للمخرج داوود اولاد السيد منذ فيلمه الروائي القصير الأول "الذاكرة المغرة" (1989) إلى فيلمه الروائي الطويل "الجامع" (2010)، هدفها التحليل وغايتها الفهم.. وذلك استنادا إلى مرجعيات سينمائية وعلمية تتأسس على الجماليات البصرية والسيميائيات والعلوم سانية والفلسفة.. وهو تعددٌ تفرضه أهمية التجربة السينمائية المُتَنَاوَلة من جهة، والتقاطعات الإبستيمولوجية والجمالية التي تستند عليها رؤيتنا النسبية لقضايا النقد السينمائي من جهة أخرى؛ لذلك فنحن لا نميل إلى تتبع مسارات أكاديمية صرفة ولا نتخلى عنها بالمرة اعتبارا لأننا نكتب حول تجربة إبداعية قد تفسدها الصرامة المُقَوْلَبَة ولا تفتح مجالا لانسياب الخطاب عبر لغة إبداعية موازية سيما ونحن أمام تجربة سينمائية فنية تبحث في غياهب اللاشعور الفردي والجماعي الذي يقع في قعر العلبة السوداء للإنسانية. هذا الكتاب مجرد محاولة للاقتراب من تجربة داوود اولاد السيد، وهو لا يدعي الإحاطة الشاملة بكل تفاصيلها وحيثياتها خاصة وأن تناول الأفلام قد استند على منهجية مرنة جوهرها التركيز على بُعْدٍ ما أو قضيةٍ منفردة من خلال كل فيلم، وذلك لإعطاء صورة متكاملة ومنسجمة، إذا جمعناها، حول تجربة المخرج. تناولنا أهم المكونات الجمالية والفنية والتيماتيكية.. من خلال اشتغالنا على الأفلام، كل على حدة، وما على القارئ ن يجمع هذه المكونات كي يبلور خصائص هذه التجربة بنفسه.